الثــقافة حريــة

لم يعد أحد يجادل اليوم، في أهمية الثقافة في المجتمع. وقد ساهمت أدبيات المنتظم الدولي وتقاريره عن التنمية والمعرفة، الصادرة في العقدين الماضيين، في إبراز الأدوار التي تمارسها الثقافة في تعزيز وإسناد مجالات التنمية الإنسانية. ولا شك في أن توسيع مجالات الاهتمام بالشأن الثقافي في بلادنا، قد لعب دوراً كبيراً في تعميق درجات الحرية والتحرر.

صحيح أن بعض مظاهر الثقافة السائدة في مجتمعنا، تتوخى تسويغ بعض القيم المحافظة، الأمر الذي يساهم في تعطيل حركة التاريخ، إلا أن اتساع الاهتمام بالثقافة وبأوجهها التاريخية والعقلانية، يتجه لمزيد من خلخلة جيوب التقليد وتدعيم قيم الحرية والنقد.

ويلاحظ المهتم بالمشهد الثقافي المغربي في مطلع الألفية الثالثة، وفي سياق المتغيرات السياسية والاجتماعية التي تعرفها بلادنا، أن المجال الثقافي عرف ويعرف اتساعا كميا وكيفيا، وذلك بفضل اتساع التمدرس وانتشار الجامعات، ودون إغفال التطور الذي عرفه مجال الاتصال والتواصل، حيث ساهمت الروافع التكنولوجية بدورها في إنعاش ثقافة الصورة وثقافة الوسائط الاجتماعية الجديدة، التي أصبحت تشكل اليوم رافدا من روافد التنوع في الثقافة المغربية.

يواكب التعدد والتنوع الثقافي في بلادنا، الانفتاح المتطور على مكاسب المعرفة الإنسانية ومآثرها الكبرى. ونحن نعتقد أن دعم المكتسبات الثقافية الحاصلة في مجتمعنا منذ عقود، والعمل في الوقت نفسه على إسناد الأدوار المنوطة بها في مستوى تطوير وتعزيز وتائر

التنمية الشاملة، يتطلبان العمل في اتجاه مزيد من مأسسة الظواهر الثقافية ودعمها. و ضمن هذا السياق، نفترض أن تفعيل المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية، الذي يعد من مكاسب دستور 2011، يمكن أن يساهم في خلق ديناميات جديدة، تستوعب مختلف تجليات التنوع الثقافي واللغوي التي تعرفها بلادنا.

إذا كان تطوير المشهد الثقافي المغربي في مجتمعنا يتطلب مزيدا من المأسسة، فإنه يقتضي أيضا مزيدا من توسيع الحريات، وتحصين المكاسب والمنجزات، كما يستدعي في الآن نفسه إسناد الجهوية المتقدمة، وذلك بإيجاد الوسائل التي تسعف بمزيد من خلق الفضاءات المناسبة لإنتاج وإرسال وتعميم الثقافة المغربية في كل الجهات، وبين مختلف الفئات الاجتماعية.

***

نخصص هذا العدد للاقتراب من جوانب من الحساسية الشعرية في المغرب، ونقرأ في بعض مواده مجموعة من المقاربات والشهادات، التي تتوخى معاينة جوانب من ديوان الشعر المغربي. ونهيء في أعدادنا القادمة ملفات مماثلة، في القصة والرواية والتشكيل والسينما. كما نخطط لإصدار ملفات نسلط فيها الضوء على جوانب من التفاعلات الحاصلة في الفكر المغربي، في الفلسفة والسياسة والاجتماع والتربية ... والهدف هو أن تكون مجلة الثقافة المغربية بمثابة فضاء للتفاعل الثقافي، القادر على مواكبة وتشخيص تحولات الثقافة والإبداع في مجتمعنا.

كمال عبد اللطيف
مدير التحرير

ملفّ الشعر المغربي المعاصر
أمّا قبل..



بنعيسى بوحمالة

ما أحقّ الشّعر المغربي المعاصر بأكثر من التفاتة.. وأكثر من وقفة.. فإلى عهد قريب يا ما كنّا، شعراء ونقّادا ومتتبّعين..؛ نلهج بمرير الشّكوى من جملة منغّصات سالبة، إن شئنا، لاصقت قدر هذا الشّعر، ولادة وطبيعة وسيرورة وانتشارا، أو، بالحريّ، من مأزقين اثنين ضاربين لسوف يلازمانه ويستحكمان فيه، أوّلهما: حساسيّة العلاقة مع المرجع الشعري العربي.. وثانيهما: حدود جدارة النّص الشعري، جودته، وبالتالي مدى نهوضه كمقوّم كفؤ ومقنع ضمن مقوّمات السّمعة الثقافية المغربية، عربيّا، والتي ستختزل، كما هو معلوم، في مجالات الفلسفة واللّغويات والنقد والترجمة..؛ ثمّ اقتداره، كنتيجة، على مضارعة خصلتي الاغتناء والذّكاء المغربيّين، تاريخا وتقاليد.. تمثّلات واستشرافات..

وإذن، لنقل بأنه انصرم الأوان الذي كان فيه نزول مجرّد عنوان شعري يتيم إلى السّوق الثقافية المغربية بمثابة حدث إعلامي، أكثر منه ثقافيّا، في كنف أوقات الشدّة الإبداعيّة والتّرويجيّة والقرائيّة..؛ وبأنّنا نحيا، الآن، وبنزاهة وفخار، فترة انفجار شعري هائل تشهد عليه أرشيفات المنشورات الشعرية المتواترة وانضغاط حقل الممارسة الشّعرية بأسماء وأصوات وحساسيّات، وحتى، بلغات عديدة ممّا يؤشّر على وفرة شعريّة ملموسة، لا علاقة لها بكفاف السّنوات الباكرة لاستقلالنا الوطني، يجري تصريفها عبر إصدارات شعرية يشد بعضها برقاب البعض الآخر أو أنطولوجيات من توقيع هذا المؤلّف أو ذاك.. من خلال ملتقيات شعريّة متلاحقة تغطّي كامل الجغرافيا الوطنيّة، أو تكاد، ويسجّل انفتاحها على أسماء شعريّة عربيّة وعالميّة أو الحضور الشّعري المغربي، وعن استحقاق، في أكثر من موعد شعري في الكثير من

جهات العالم.. هذا فضلا عن تشكّل ائتلافات وحلقات طموحة ما يوحّد بينها هو العناية بالشّعر والاحتفاء بالشعراء أو ما كان من إطلاق جوائز، على تواضعها، لا تخلو من جدوى في تحفيز الكفاءات الشعرية المكرّسة أو القرائح قيد التفتّق..

من هذا الضوء لم يعد يليق بنا، كشعراء ونقّاد ومتتبّعين..؛ أن نتحرّج، كما سالف الأوان، من شأننا الشّعري.. تماما مثلما محمول العنوان المسرحي السّائر "الحزن لا يليق بإلكترا".. وأن نعيد إنتاج المقولات عينها والتّوصيفات التي كان لها ما يسوّغها، والحالة تلك، في أثناء مخاضات النّشأة والتّبلور، بل لعلّه من حقّنا الاطمئنان، المحاذر بطبيعة الحال، إلى الديناميّة العارمة التي تسم الكتابة الشعريّة بالمغرب، والتي تسهم في تفعيلها وتأجيجها أسماء من مختلف الأجيال.. ذكوريّة ونسويّة.. تجمعها شراكة الولاء لمعتنق الكلمة الجميلة، المموقعة، والمجنّحة، وكذا هاجس الارتقاء بالقصيدة المغربيّة إلى آفاق أكثر زخما ورحابة، إلى حيث توطّد ندّيتها للقصيدتين، العربيّة والعالميّة.

بهذا المعنى، وبأثر من مناداته النّبيلة، ارتأت أسرة مجلة "الثقافة المغربية"، مديرها الأستاذ كمال عبد اللطيف وأعضاء هيئة التحرير، إفراد مساحة وافية من هذا العدد لملفّ حول الشعر المغربي المعاصر. وإذ شرّفت بمهمّة إعداده وأجرأته لأقل لقد أريد له أن يمثّل التفاتة أو بالأولى، نوعا من تكريم رمزي لفاعليه وفرقائه.. وأيضا وقفة، بهذا الوجه أو ذاك، على منجزه المتحصّل.. وقفة تتيح للقرّاء والدّارسين إمكان التقاط نبضه، ذبذبته، وكذلك تمفصلاته الأساسيّة، إن لغة أو توليفا أو تخييلا أو تموقفا رؤياويّا من الذات، الآخرين، والعالم.. لقد كان بودّنا أن يتّسع، أي الملفّ، لأكبر عدد ممكن من الأصوات والتّجارب الشعريّة والنقديّة بيد أنّ إكراه الحيّز لمّا قد يشفع لنا في هذا الذي نقترحه كعيّنة، ليس إلاّ، على أمل أن تتوافر، مستقبلا، إمكانات إعداد ملفّات أخرى مكمّلة ونوعيّة في آن معا.

تتراوح موادّ الملفّ بين قصائد شعريّة ودراسات نقدية وشهادات - رغبنا في أن تكون حتى من خارج المغرب استجلابا لآراء محايدة في الوضع الشعري المغربي - وحوارات.. وللإشارة فإن هذا التّبويب الإجرائي لفي مرمى إرساء أكثر من زاوية نظر إلى ما يقوله شعراؤنا وتقوله شاعراتنا وما يجترحونه / يجترحنه من نصوص ومتون، وبتعبير آخر إتاحة منظوريّة متراكبة كفيلة، فيما نرى، بإثمار تقييم ما موضوعي لما يعتمل في فضاء الكتابة الشعريّة المغربيّة المعاصرة المفتوح والعلني وفي دواليبها اللاّمرئية سواء بسواء..

تاء التأنيث الشعرية
قراءة إصغائية
لسبع شواعر من الشمال

نجيب العوفي

مع طلائع الاستقلال وإلى حدود الستينيات من القرن الفارط، لم يكن حاضرا في المشهد الثقافي من الأسماء المبدعة سوى ثلاثة / (خناثة بنونة، ورفيقة الطبيعة، في مجال القصة، ومالكة العاصمي في مجال الشعر) كان المشهد الثقافي أبيسيا بامتياز، وكان الصوت النسوي لحنا ناعما واستثنائيا في معزوفة الأدب الرجالي.

وكان المجتمع المغربي تبعا، أبيسيا وحريميا بامتياز، ومع مرور الأيام والدخول التدريجي في أفق الحداثة، بدأت لائحة الأسماء النسائية المبدعة تتسع وتغتني سواء في الشعر أو القصة أو الرواية، وفي النقد والبحث الأدبي أيضا.

الآن، ونحن نغذ السير في الألفية الثالثة، أصبح المشهد الإبداعي نصفا بين الذكور والإناث، إن لم نقل إن نون النسوة أصبح راجحا على جمع المذكر السالم.

بما يعني أن المشهد الإبداعي ينحو لأن منحى أميسيا، ولا بدع فالتيار النسائي العالمي Feminisme في طريقة إلى تانيث العالم.

ثمة إذن طفرة إبداعية نسوية مشهودة في المغرب، تجعل النساء بالفعل، شقائق الرجال في الأعمال، والإبداع هو غرة هذه الأعمال، كما تؤكد أن الحبسة قد زالت تماما عن لسان المرأة.

وإذا اقتصرنا هنا على الشعر وحده، ألفيناالحقل الشعري المغربي حافلا بالأزاهير النسوية والأصوات الناعمة.

وفي كتابة "100 شاعرة من المغرب"، يرصد إسماعيل زويريق، كما يتضح من العنوان "100" مئة شاعرة مغربية حديثة، لهن حضور وأعمال، مشيرا إلى أن ثمة شاعرات أخريات، لم تتسن الإشارة إليهن.



هذا الصنيع الإحصائي - النسوي نجده في معظم بيبليوغرافيات الشعر المغربي، ك (دليل الشعراء المغاربة) لعبد الواحد معروفي. و(سيرورة القصيدة، بيبليوغرافيا الشعر العربيي الحديث بالمغرب 1936 - 2000) لمحمد قاسمي.

وسأرصد هذه الورقة لقراءة إصغائية في بوح سبع شواعر من الشمال، وهن : وفاء العمراني ووداد بنموسى وفاطمة الزهراء بنيس وسعاد الناصر وإيمان الخطابي وإكرام عبدي وأمل الأخضر، وليس هذا الضيع متى تحيزا جهويا إلى الشمال، ولكن لأننا أمام ظاهرة شعرية شمالية بامتياز.

سأجعل هذه القراءة كما ألمحت، إصغائية، ترهف السمع لبوح هذه الشواعر مستحضرة مقاطع من هذا البوح. وفي حضرة الشعر، ليس أجدى وأنقع للغة من الإنصات للشعر، خاصة إذا كان الشعر ناعما. لكن لننتبه إلى أن هذه النعومة النسوية تخفي جمرا متأججا وشوقا جامحا. وذلك بالضبط هو العزف المشترك في هذا البوح الشعري - النسوي.

وليكن حسن الإستهلال مع الشاعرة الثمانينية، سليلة القصر الكبير، وفاء العمراني، شاعرة لا ترضى بما دون الأشياء الرفيعة والمنيعة، سواء في شؤون الحياة أم في شؤون الإبداع.

ولذلك كانت وما تزال مغرمة دوما بفتنة الأقاصي، مشدودة دوما إلى أنين الأعالي، لا تقبل بأواسط الأمور، ولا بأنصاف الحلول، لا تقبل المراوحة في" المابين"نقرأ لها من نص (فتنة الأقاصي)

"ما يملكني لا أعرفه
ما أعرفه لا أملكه
أقل مما أبغي ما ينبغي
وانتمائي قطعا،
لما يليق باستقبالي. 93"

وكأن وفاء العمراني تستعيد هنا وبنبرتها الأنثوية الخاصة، هاجس المتنبي العظيم.

يقولون ما أنت في كل بلدة
وما تبتغي ما ابتغي جل إن يسمى
ونقرأ لها من نص صلاة الغائم /
جراري ملأى ودانية
إلا أني أميل لأناها
وارفة أغصان القلب
لا صهوة تقدر على سفري
ما أبهاك وحشة يتألق فيها ضداي
ضاج مني الجسد بالروح.
ص 08 فتنة الأقاصي

إن في شخصية وفاء الرقيقة الأنيقة،كما في شعرها الرقيق الأنيق، شيئا من ذلك الجموح النيتشوي المثالي، وشيئا من جدبة الصوفين' وشيئا من ذلك العشق الديويوزوسي للحياة.

شاعرة أخرى طالعة من مشتل القصر الكبير نبتة برية عبقة، هي وداد بنموسى

والوتر الشعري الذي تعزف عليه بوحها الناعم، قريب من الوتر الذي عزفت عليه وفاء مع اختلاف بالطبع في نبرة العزف وشحنتها وطبيعتها 'ولا غرو»فالحساسية الشعرية مشتركة والشاعرتان من أرومة واحدة.

من ديوانها الأول "لي جدر في الهواء"

نقرأ لوداد بنموسى 'المقاطع التالية من نص حديث الريح) . /

الريح جذلي هذا الصباح
رأيتها تحرض غصنين على رقصة
فوق سرير الطبيعة

- 2 -

تعبت ريح من فوضاها
توسدت الخلاء
ونامت

- 3-

ريح تبوح لريح
صفيرك أحلى

- 4-

ما من شراع إلا ويغني
ألفة تاريخ

- 5-

أعرفك أيتها الريح
وأحفظ عادتك في المجيء
لكنك لما عصفت
يطير مني حلم
مثلما تطير الورقة
من غصن... حزين

-10-

الريح أختي
كلما ضاقت بي الجداول
وهبتها عصفي

عربون هبوب. ص : 7-6 -8

حقا، في حضرة الشعر ليس أجدى وأنقع للغة من الإنصات للشعر كما ألمحت من قبل، وقد تعمدت في هذه الورقة أن يكون الشعري الناعم مبتدأها وخبرها.

و "حديث الريح" هذا، عند وداد، هو في العمق "حديث الروح"، الروح الشاعرة التواقة الولهى.

وللشاعرة في نفس الديوان نص بعنوان (وله الروح)

بل إن عنوان الديوان ذاته "لي جذرفي الهواء"، يكشف لدى وداد كما الأمر عند وفاء، عن ذالك التعالي والتسامي عن الأرضي والترابي، وذلك التوق العرم، الجسدي والروحي، نحو الأعالي والأقاصي.

إن الريح هنا، هي معادل الروح، هي أخت وشقيقة الروح، الريح هنا هي التي تعصف داخليا في أطواء الروح. ومن ثم مسحة الحزن التي توشح هذا البوح "يطير مني حلم مثلما تطير الورقة من غصن حزين".

لكن ثمة أيضا ذلك الهاجس الإيروتيكي - الديويزوسي الذي يكمن في شغاف هذا البوح (رأيتها تحرض غصنين على رقصة فوق سرير الطبيعة).

وثمة أيضا ذلك الجموح النيتشوي المثالي، وجدير بالذكر أن الشاعرة تصدر نصها (حديث الريح) بقولة لنيتشه (منذ أن أصبحت الريح صاحبتي، صرت أبحر مع كل ريح)

خلافا للعزف السابق الموقع بصوتي الشاعرتين وفاء ووداد، تعزف لنا الشاعرة – الأديبة أم سلمي –سعاد الناصر، الطالعة من تحت أجنحة الحمامة البيضاء تطوان، عزفا – وبوحا شعريا آخر بنبرة خاصة، وشحنة خاصة، ورسالة شعرية خاصة.

من مجموعتها الجديدة – القشيبة (هل آتاك حديث أندلس ؟)، نقرأ نص (أسرار الهوى)./

-(ليلة القدر تعانق ليلة القدر
والشوق يجتاز شوكه في غرة الفجر
فقالت :

ليلة البوح تعانق ليلة القدر
والشوق يجتاز شوكة في ألق كأنه غرة الفجر
وانكشفت أسرار هذا الجوى
في ملكوت لا تفتح أسراره
إلا لمن استصحب وقدة الصبر
فاغرس بوحك في بساتين أحلامي
فأنا تسكنني سرا وجهرا سنابل خصر
ويسكنني نورس يعبر ذاتي كل حين...
فإذا عسعس ليلى واستعرت أشواقي
يتفجر دمع من شيمته مسح جراح العمر
ستقول لأندلس
قد آن آوان الشد...
وآن آوان الإبحار فاثبتي
وافردي أجنحة الفتح الخصيب

ص 07 -17

واضحة من خلال هذه اللغة التراثية، الجزلة الموقعة، المسحة التراثية والقرآنية والتاريخية لتجربة أم سلمى الشعرية في هذه المجموعة بخاصة، وفي إبداعاتها الأخرى بعامة.

إنه بوح بتولى – طهراني في رحاب الإيمان (ليلة البوح تعانق ليلة القدر).

من هنا تكثر الإشارات المرجعية الدينية والتراثية في نصها /
-هل أتاك حديث – ليلة القدر –سنابل خضر -عسعس ليلي –دمع من شيمته... الخ إنه أم سلمى تمتح من معين نوراني ثر.

ومن تطوان أيضا، تفد علينا الشاعرة فاطمة الزهراء بنيس قصيدة بهية وجرينة وتفد علينا مجموعتها الشعرية، الأولى (لوعة الهروب) من مطابع الشويخ بمدينة تطوان أيضا فهذه الزهرة من ذالك المشتل.

في مجموعتها هذه، احتفاء وانتشاء بالإبداع والشعر.

نقرأ في نص (ربيع الكتابة)

(دعوني أتنفس الشعر
وأقدس رائحة الورد
وأحيا هذا الحلم
رغم أذين المسافة
هذا الربيع
تأسرني عيون الكتاب ص :20.

وفي المجموعة أيضا، احتفاء وانتشاء بالأنوثة والجسد.

نقرأ في نص (ألفة المحال) /
(أنا الأنثى

وشعاري الحب
قد أنسلخ مني
لكني أعود
وأعانق جوهري
فماذا اسمي

هذا الذي يتمر كزني الآن
جذعه براكين
وفروعه تحيطني
بعذوبة من لهيب
توحدني بذاتي
تشرعني على الخلاص
ص.58.

في "لوعة الهروب" هروب إلى احتفائين وانتشائين

احتفاء وانتشاء بربيع الكتابة وربيع الشعر من جهة، واحتفاء وانتشاء بربيع الأنوثة ونشيد الجسد ونداءاته من جهة ثانية.

هذا الاحتفاء الأخير، نجد له تجليات مماثلة في معظم أشعار شواعرنا، وهو ما يجعلنا تجاه ظاهرة أو تيمة جديدة في المشهد الشعري المغربي، وهي تيمة، تأنيث، القصيدة المغربية، وذلك عائد ببساطة، إلى حضور الأنثى واستعادتها ذاتها وجسدها، سواء في ساحة الحياة أم في ساحة الإبداع.

شاعرة تطوانية أخرى تشدو مع الحمامة البيضاء هي إيمان الخطابي.

أصدرت إيمان مجموعتها الشعرية الأولى "البحر في بداية الجزر" سنة 2001. وهي مقلة في شعرها.

وأخشى أن، يدرك شهرزاد الصباح، فتسكت عن الكلام المباح.

المجموعة عبارة عن مقطعات وشذرات شعرية قصيرة، تقترب من شعر (الهايكو).

ويبدو أن هناك نزوعا لدى كثير من المبدعين الجدد صوب "اقتصاد" النص.

ففي القصة، هناك إقبال كبير على كتابة "القصة القصيرة جدا" وفي الشعر أيضا هناك ميل لكتابة "القصيدة القصيرة جدا".

وإيمان الخطابي اختارت منذ بدء تجربتها أن تكتب ما يشبه الومضة أو الشذرة الشعرية، متلصصة على مفردات وتفاصيل وجودية واجتماعية ونفسية عميقة الدلالة في أقل ما يمكن من الكلمات، أنها قصيدة -برقية.

وهذه أمثلة على ذلك /
(سجن/
يغلق النوافذ
يغلق الأبواب
يضع عتبتي حارسا
أحول الحارس ساعي البريد
وأضحك عاليا.)ص 11
(ثقل)
ولأن الحصى
لم يكن بخفة الوقت
بقي محاصرا
وانفلت الماء.) ص62
-(غرور)
"ماذا دهاه النهر
كي يختال
في حضرة كل هذا البحر؟". ص62
-(نقيصة)
"النميمة
عيبه الوحيد
هذا القمر." ص72

وهذا بوح آخر، سريع الطلقات، أقرب ما يكون إلى هذا البوح اليومي المنتشر عبر sms

ومن مدينة أصيلة الجميلة، تهل علينا الشاعرة إكرام عبدي، معزوفة شعرية أصيلة وجميلة، شاعرة حفرت لنفسها في المشهد الشعري المغربي بعامة والنسوي منه بخاصة، بقعة ضوء دافئة ومتألقة.

تنفث إكرام بوحها الحميم شعرا، حين تنزع عن قوس ذاتها، وتعبر عن مواقفها وآرائها الإجتماعية والثقافية والسياسية نثرا، حين تنحشر في زحام الحياة. وفي جميع الحالات، تبقى إكرام شاعرة مصطلية بجمرة الشعر، وجمرة الأنثى، وجمرة الحلم.

نقرأ من نص (كل الجلال أيها الحرف) في مجموعتها (لن أقايض النوارس)/

"لك الجلال أيها الحرف...
كلما انمحيت من بياض المكان
تكتبنى بخط الألم
سيدة وارفة الظل
بعنفوان القصيدة
تتهادى بين الجلاء والخفاء
لك الجلال أيها الحرف
كلما جف حضن الموج
أغرق في حضنك
تدثرني الجراحات
أشتهي الماء
كي أبلل صحراء الجسد."

ص.12-11.

وهكذا، يكون الحرف، والجسد، والحلم، قواسم شعرية مشتركة بين الشواعر.

وسأجعل مسك ختام هذا الطواف الشعري الناعم حول شدو شاعرات الشمال، إصغاء لآخر عزف شعري أنثوي شمالي صدر حديثا، وهو مجموعة "أشبه بي" للشاعرة أمل الأخضر، التي طلعت علينا منذ زمن ليس باليسير والقصير، صوتا شعريا رخيما وحميما من ربوع القصر الكبير.

صوت مترع بدفء القصر الكبير، وشاعرية القصر الكبير، الضاربة في الحنايا والأعماق، ولا يشذ شدو الشاعرة، عن إيقاع العزف السابق. إن لكل حقبة شعرية، نبضها الخاص ونغمها الخاص.

لنستمع اليها في نص (غواية الأسئلة) / من مجموعتها "أشبه بي"

- "هل كان أن أتوضأ
بمرارة الوقت
أنسل من زمني لونا باهتا
هل كان لي أن يحترفني
الصمت البليغ ويزج بي في
نشوة الشعراء
هل كان لي أن أعن
طويلا، وأشيخ طويلا وأهيم بعشق الصبوات
هل كان لي أن أبارك
احتمال حلم أوسع من زمني."

ص.12-11

قديما، كان بشار بن برد من غلاة الحاملين على إبداع المرأة، ومما أثر عنه في هذا الصدد قوله. "ما سمعت شعر امرأة، إلا تبينت الضعف فيه."

وسمع الفرزدق يوما امرأة تنشد الشعر في مجلس، فقال / "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك

فلتذبح !".

لكن شواهد التاريخ والامتحان دحضت هذا الزعم المتطرف.

فشعر كثير من المبدعات قديما وحديثا، يرقى إلى مستويات جمالية عالية تبذ أحيانا إبداع الرجل.

وفي ضوء كثير من نماذج الشعر النسوي، يمكن الحديث عن "حساسية أنثوية" خاصة مع اللغة، عن إحساس ناعم باللغة.

صحيح أن أغلب النماذج الشعرية النسوية متحررة من قيد الوزن، أو في منتصف الطريق إليه

لكن هناك موسيقية الجملة والكلمة المفردة.

هناك نوع من التنغيم النسوي للغة

■ ■ ■ ■

وبعد، يراودني في الآونة الأخيرة إحساس غامض وملح، بأن العالم مقبل على تاء التأنيث. أولا، لأن النساء كثرن عددا، وثانيا، لأنهن شمرن عن سواعدهن جيدا، وثالثا، لأن الرجال فشلوا تماما في إدارة هذا العالم.

ولربما كانت النساء أقدر على تضميد آلام العالم برقة شعورهن وشعرهن

■ ■ ■ ■

إحـــالات

1/- وفاء العمراني / فتنة الأقاصي.

ط.1.7991 دار الرابطة – الدار البيضاء.

2/- وداد بنموسى / لي جذر في الهواء.

ط. 1.1002 – منشورات وزارة الثقافة.

3/- فاطمة الزهراء بنيس / لوعة الهروب.

ط. 1.4002 مطبعة الشويخ للنشر – تطوان.

4/- سعاد الناصر / هل أتاك حديث أندلس.

ط. 9002.1 – مكتبة سلمى الثقافية. تطوان.

5/- إيمان الخطابي / البحر في بداية الجزر.

ط.1002.1 – منشورات اتحاد كتاب المغرب.

6/- إكرام عبدي / لن أقايض النوارس،

ط. 1. 2002 – دار الثقافة – الدار البيضاء.

7/- أمل الأخضر / أشبه بي.

ط. 2102.1 دار التوحيدي للنشر والتوزيع – الرباط.

الشعر المغربي الثمانيني
مقاربة في المُبدَّد من تأملات الكتابة

نبيل منصر

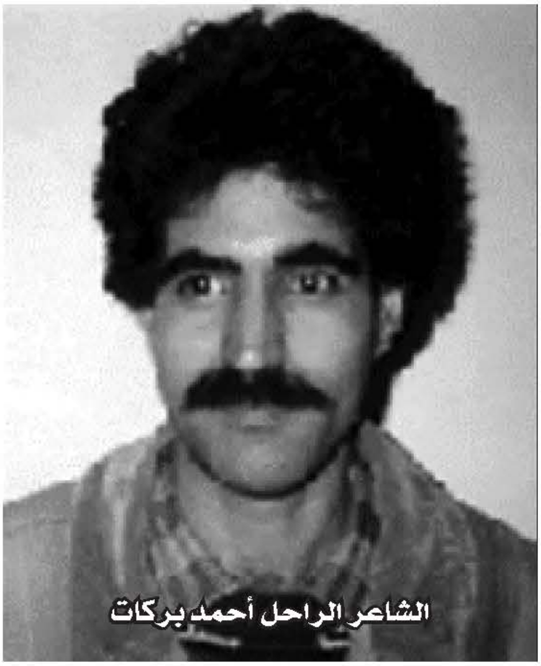
كل تأمل لتجربة أدبية، يربط استقصاءه بأسئلة تتخذ وضعية مجهول في ثقافة معينة. وعندما يرتبط هذا التأمل بتجربة الشعر المغربي المعاصر، يُصبح سؤال المجهول أكثر نتوءا، إذا أخذنا بعين الاعتبار أفعال الصمت وتقاليد البداهة، وطقوس الارتياب، التي أصبحتْ تطوّق هذه الممارسة، في سياق بروز خطابات تهربُ «الحقيقة» إلى أمكنة معرفية أخرى، وإلى أجناس أدبية «ظافرة».

الشعر المغربي الثمانيني، مثل الشعر المغربي السابق عليه، يُراكمُ طبقات الصمت، على نحو أكثر مأساوية، ويستعجل زمن المعرفة، الذي يكشف عن حيوية مجهوله، ويُدمج أسئلته، من موقع الخصوصية، ضمن أسئلة التحديث الثقافي. المجهول إذن، لا ينحصر، ضمن هذه الرؤية، في علاقة الشعر بالذات والعالم، من زاوية محفل المؤلف، وإنما يستدعي هذه العلاقة أيضا، من زاوية محفل القارئ، في ارتباط بمتاعه المعرفي وزمنه الثقافي، المخترق للذات والمؤسس لأفقها التأويلي.

لعل أولَّ ما يستعجلُ الفعلَ، في مقام يروم الانفصالَ عن قيم البداهة والتداول كقيم مؤسسة لسلطة بديلة، هو إعادةُ وصل المعرفة بالسؤال، ومن ثمة مساءلة المفاهيم المُنتجة لها، حتى لا تراكمَ هذه المعرفةُ حجبَها وأعطباها. هذا الموقع للقراءة، يعول إذن على نقد المفهوم ومراقبته، بالنظر إلى دوره في إنتاج معرفة، لا تكون منتجة إلا بالوعي بأهمية الخلفية الابيستمولوجية.

مفهومُ الجيل يفرض نفسَه بسلطة أكبر، في حقل الدراسات الشعرية. وهو يعمل كسياج سوسيو ثقافي، يحشر مجموعة من الشعراء ضمن رؤيةٍ مفترضة للعالم، وضمن جنسٍ من التأليف، ونبرةٍ في الخطاب، تمنح النصوص تراتبية أكثر مما تؤمن لها تمايزا. فضلا عن أنه مسكون بميتافيزيقا التقدم، التي تجعل الشعر يُجدِّد وعودَ تجاوزه على

رأس كل عقد، وهو ما لا يستقيم تماما مع زمن الإبداع، الذي يستدعي زمنية ثقافية كبرى، لا تُقاس أبدا بسلم السنوات.



الشاعر الراحل أحمد بركات

يأتي مفهومُ الجيلِ الشعرَ من خارجِه، ويشدُّ تجربة الشاعر إلى ماضيها، جاعلا منها رهينةَ سياق وتاريخ، حاجبا عنها بذلك كلَّ مجهولٍ يرتهنُ بزمنِ الشعر الذي لا يُقيم في حقبة إلا ليخرقَها، موصولا بأصوات اللاوعي والأسطورة ونداءات الوجود ومهاويه. إن الشاعر يحرص على الصدور، في تجربته، عن إشكالية تنظرُ إلى الشعر كممارسة نصية مخصوصة، تقوم على صيغ من التحويل وإعادة الكتابة. وإيقاع الذات الكاتبة، هو الذي يؤمن خصوصية هذه الممارسة النصية، في علاقتها باللغة والحياة والزمن والنصوص والمرجعيات وأشجار النسب. وهذا الإيقاع، هو ما يحسم في حداثة التجربة، أو تقليديتها، حتى ولو كانت تتمتع بمزية الانتساب الزمني لذات الجيل. إيقاع الذات الكاتبة بهذا المعنى، ينطوي على بذرة اختراق، تُجسِّدُ علاقة عمودية بالزمن والتاريخ والثقافة، على نحو يُفسح للناتئ في الممارسة النصية، اختراقَ المُنتشِر، في تُخم حقبة زمنية أو جيل. وبذلك يكفُّ الجيلُ عن أن يكون تُخما، ما دام الناتئ في ممارسته النصية، يبقى موصولا بتخم الذوات وبأغوار إيقاعها، وهي تباشر الكتابة إعادة واستئنافا واختراقا.

بمفاهيم إيقاع الذات الكاتبة والناتئ والاختراق والعلاقة العمودية، يتَنَسَّبُ مفهوم الجيل، وتتقيدُ إجرائيته بالإحالة الصامتة على سياق ثقافي عام، تخترقُه الممارسة النصية بلا نهائية طبقاتها وأصواتها وتخومها، المقيمة في الذات، قبل أن تشترط بخارج نصي معين. إن دال الجيل مدعو، إذن، إلى أن يصمُتَ حتى يتم إعادة بنائه باستمرار، من خلال الإنصات لخصوصية الممارسة النصية كممارسة مخترقة بإيقاع الذات الكاتبة، مُنصتةً لزمنها وللزمنية الثقافية الكبرى، في آن واحد.

ربما سيكون لهذه المقاربة طموحٌ نظري أكبرَ من حيزها التحليلي. وهي مفارقةٌ، زمنُ المعرفة وحده كفيلٌ بحلّها، حتى يتهيأَ للتحليل النصي بناءَ النظرية، خاصة في سياق شعري يتميز بصمت جل شعراء الثمانينيات عن تنظيرٍ، سينحرف لذى البعض منهم، ليُصبِح جزءا من نسيجٍ نصي، وبعدا من أبعاد شعرية لا يقين لها في غير ممارستها القلقة. الملاحظ أن شعراء هذا الجيل لم يتحلقوا حول مجلة، تُجسِّدُ مختبرا شعريا وثقافيا لبناء محتمل ممارستهم النصية، وإنما اكتفوا بالنشر في الملاحق الثقافية، واتجه بعضهم نحو بناء جسور تواصل نصي ومعرفي، مع مجلات سابقة، خاصة منها مجلة «الثقافة الجديدة»(المغرب)، ومجلة «مواقف»(لبنان)،

مفصحين بذلك عن رغبة في الانتماء لأفق شعري عربي، فكك متعاليات القصيدة، المرتبطة بأسبقية العروض والشكل والمعنى، مستبدلا إياها بأسبقية التجربة وانفتاح الشكل والدلالة.

ربما لا تصلح المعطيات السوسيوثقافية، كانتماءِ الشعراء لكليات مختلفة، وارتباطِ كثير منهم بأفق النضال الديمقراطي، والتشبعِ بأفكار اليسار، وتناغمِ البعض مع تيارات فوضوية وطلائعية، وبدايةِ خفوت الصوت القومي والإيديولوجي، والانفتاح على الأشكال الموسيقية الشعبية، واستلهامِ تجارب من الفن والشعر العالمي، والاحتفاءِ بالجسد، وبدايةِ انجلاء الأوهام ـ ربما لا تصلح هذه المعطيات وغيرُها إلا لإضاءة السياق، الذي انخراطِ فيه شعراء الثمانينيات في كتابة نصهم المُتحرر أكثر من وطأة الخارج، عبر تحويل عناصر الحياة فيه، وفي حياة الفكر والشعور والوجدان واللاوعي، وكل ما يتصل بشفافية الحياة الداخلية، إلى تجربة في كتابة محتمل شعري، يستفيد من الأفق التنظيري والنصي للشعر العربي السابق عليه، ويذهب، انطلاقا منه، إلى رحابة الكتابة، المأخوذة بالوساوس الليلية والوجودية، والمخترقة بإيقاع الذات الكاتبة.

يتّسِع متن الشعر باطراد الزمن. والشعر الثمانيني بالمغرب يُقدِّم حقلا خصيبا لاختبار هذه الفرضية. ربما كانت الأسماء المؤثثة لهذا الجيل والدواوين الصادرة لها، تُقدم مؤشرا على ابتهاج زمن الشعر بالمغرب وتوسُّع متنه باطراد. لكنه توسُّع لا يُصبح فاعلا في زمن الشعر إلا إذا كان مخترقا بزمن معرفة غير منفصلة عن التجربة. هذا ما يؤكده الشعرُ عندما يصمتُ مفهوم الجيل، ويصبحُ الشاعر مُكثِّفا لتجربة اختراق عمودي، بها يُؤمن انتسابه لشجرة نسب شعرية، تؤسس لما يبقى، بما تنهض به من مهمة ترسيخ الجذور وتشعيب علائقها وتنويع نسوغها.

النقد مدعو أيضا إلى الانتساب إلى زمنه، بما هو زمنُ معرفةٍ مضيئة لمجهول الكتابة. واستعجالُ الزمنِ النقديً لا يرومُ الابتهاج بالظفر بالجواب عن أسئلة الشعر المغربي، وإنما يُعوِّل على حيوية المعرفة في جعل الممارسة النصية موصولة، باستمرار، بقلق السؤال، الذي يُعلمُنا التواضع أمام مجهول القصيدة، ممتصة ومحولة لمجهول الحياة.

الحرصُ المنهجي يُقيّدُ الباحث باستقصاء مُحدَّد بفرضية. والشعرُ المغربي يستدعي هذا الحرص، فصلا له عن حُجب نقد مُهدِّدٍ بمُراكمة الانطباعات والأحكام. بهذا الحرص نتقَدّم بفرضية أن الشعر المغربي الثمانيني جعل من هواجس الكتابة سؤالا داخليا، تنشغل به القصيدة، مباشرة أو مداورة، في سياق ثقافي خبر انهيار المفاهيم وبداية صمت الإيديولوجيا. إن الذات الشاعرة، تتقدم، في قصيدة الثمانينيات، مُطوّقَة بصمت الخارج، الذي كفّ عن توجيه الكتابة، سواء تجسّد في يوتوبيا أو جماعة. ولعل ما اجترحته قصيدة السبعينيات من ممارسة، وما خبرته من آفاق، هيّأ قصيدة الثمانينيات لاكتناه هذا الصمت، والانحراف بهواجس الكتابة نحو داخل، يكشف مرة عن شفافية وهدوء، وأخرى عن غسق واضطراب.

نقتربُ من هذه الفرضية، في ضوء متن محدود، لا يتجاوز ثلاثة شعراء. للمتاح من زمن البحثً حكمُه. نبدأ بتجربة أحمد بركات، ونعرج على تجربة مبارك وساط، ثم نختم بتجربة محمد الصابر. ثلاثة شعراء، يجمع بينهم الجيل، وتُفرِّق

بينهم اختيارات الممارسة النصية وزمنُها المعرفي.

1. تجربة أحمد بركات

تتسم تجربة أحمد بركات بعنف داخلي موصول بمهاوٍ وجودية بلا قعر. وهو نموذج للشاعر الذي عاش تجربة الكتابة بتمزق لا ينفصلُ فيه الجسد عن الروح. الانقطاع عن الدراسة الجامعية، في حالة أحمد بركات، يكشفُ عن انحياز لمصادر أخرى للمعرفة، لا تنفصلُ فيها اليدُ الكاتبةُ عن جسدِها، وهي تختبر حدود الأهوال. إن أحمد بركات الذي اخترق زمنَه الشعري بقوة غير معهودة، وكثّف كلّ زمن الشعر، في سنوات قليلة من عمره القصير، يُذكر بنسب رامبوي، نادرا ما يتمُ الالتفات إليه. وربما كان هذا النسب، هو الذي دفع الشاعر إلى اختبار معرفة الشعر في غير فضاء المؤسسة. لم يُباشِر أحمد بركات برنامج اختلال الحواس، ولكنه لم يتوان في تجريب ما يجعلُ من رؤيته الشعرية رؤية مختلفة، بإيقاعها وحدوسها ومهاويها الميتافيزيقية. من الجسد، تبدأ المعرفة الشعرية، هذا هو الدرس الرامبوي الذي يبتهج أحمد بركات بالانتساب لأفقه، فيما هو يقرنُ الشعرَ بتجربة التسكع واختبار الهلاك.

لأحمد بركات كتابان شعريان: «لن أساعد الزلزال»، الذي أشرفَ على ولادة شاعر مختلف، و«دفاتر الخسران»، الذي سهر على حداده. وبين الولادة والحداد، يتكثفُ زمن الشعر، ليحول تجربة في الحياة، إلى تجربة حدودية في الكشف والرؤيا، بها تهجسُ القصيدة، وتصدرُ عن ميتافيزيقاها، لتضيء أكثر شجرة نسب الشاعر.

إن دوال «الزلزال»، «الدفاتر»، و«الخسران»، التي تبني عتبة العنوان، في ديواني أحمد بركات، توجه القراءة إلى خصوصية تجربة، تُقيم بين فعلين حدوديين، لتظفر، من مجهول الشعر، بدفترِها الشخصي. إنهما فعلان موجهان إلى الداخل، ليجعلا من «الخسارة»، ضربا من «الاختلال»، الذي «يكسب» من ورائه الشعرُ، فيما هو يُحافظ على تواضُعه أمام المجهول. ولعل دال الـ «دفاتر»، يُؤشر على هذا البعد، في الوقت الذي يُجسِّد مسافة، تفصله عن مفهوم «الكتاب» بجلاله المالارمي وإيحاءاته الميتافيزيقية.

لم يُخصِّص أحمد بركات قصيدة تضيءُ مفهومه للشعر والشاعر. وإنما جاء هذا المفهوم مبددا في ثنايا بعض النصوص، دون أن يُخفي أصداءَ ما تزال ترن في ثنايا بعض الصور، كما في معجم وتراكيب، تنعطف أحيانا بالقصيدة، نحو غير المتوقّع في البناء كما في الدلالة.

تُسعف قصيدتا «لن أساعد الزلزال» و«نشيد المنتحرين»، ببناء المبدد في هواجس الكتابة عند أحمد بركات. القصيدةُ الأولى تتوسل بضمير المتكلم المفرد، فيما تنفتح الثانية، كذلك، على المتكلم الجمع، دون أي تكون دالة على محفل جماعي، يتقيد ببرنامج آخر غيرِ الشعر، مستظلا بشجرة أنسابه من الشعراء «المنتحرين». إنّ تجربة «الانتحار»، تُستدعى هنا كمجاز شعري لتجربة حدودية يتورّطُ فيها الشاعر مع أشباهه من الأنداد. وهنا يؤسس شعرُ أحمد بركات لأول حد من حدوده، مُجسّدا في وصل الشعر بتجربة الهلاك. وليس دال الحذر، الذي يفتتح النشيد الشعري لأحمد بركات، غير تحييد، مشبوب بالارتياب، لكل ما يضلل الشاعر عن رهانه الأساس.

يصل فعلُ «الحذر»، تجربة الشاعر، مرة بـ «اليد»، وأخرى بـ «القدم». مستهل الديوان، يضيء ذلك:

حذر كأني أحمل في كفي الوردة التي توبخ العالم
الأشياءَ الأكثر فداحة:
قلبَ شاعر في حاجة قُصوى إلى لغة
والأسطُح القليلة المتبقيةَ من خراب البارحة

حذرٌ، أخطو كأني ذاهبٌ على خط نزاع..
(ص 5)

إنَّ فعلَ الحذر، وهو يَتحوَّل إلى دال إيقاعي، يفتحُ للنص سُبل تناميه، مؤمِّنا للشاعر إمكانية حماية التجربة من كل ما يُحوِّلها عن انصبابها على الجوهر. والعالم، في هذا السياق، لا يكون فضاءً للتجربة إلا من موقع توتر، يجعل الشاعر في بحث دائم، ومحموم، عن «لغة» قصوى، تستوعب خطوته المستكشفة للأرض. ودال «كأن»، الذي يسمح لنفسه بتكرار إيقاعي في القصيدة، يُسعف في توسيع أبعاد الوجود، عبر ممارسة فعل تخيل، يؤسس لتجربة شعرية تلتبس فيها الحدود، حدود الذات والعالم في آن واحد. يضيف الشاعر:

ربما حتى أصل إلى القرى المعلقة في شموس طفولتكم علي
أن أجتاز هذا الجسر الأخير وأن أتعلم السهر مع أقمار
مقبلة من ليالٍ مقبلة حتى أشيخ
(ص6)

إنَّ فِعْلَ الخَطو، لا يَستحضر «الجِسرَ»، إلاَّ لينتقل إلى الضفة الأخرى من العالم، مُجَسَّدة في «شموس الطفولة»، وأقمار» الليالي المقبلة. وبين هذين التُّخمين، يتحدّر زمن شعري يستشرف التعلق بالينابيع، التي تجعل «الخطوة»، تنطلق من «طفولة» الذات، لتُنصت لوقعِها الغامض في مجهولِ أرض المستقبل. وفعل»السهر» يجعلُ «خطوة» الشاعر، التي تبدو بلا تاريخ، متعهِّدة لما يبقى، مُجَسَّدا في رؤيا مُرعبة:

وأعرف ـ بالبداهة ـ أني عمَّا قريب سأذهبُ مع الأشياء
التي تبحثُ عن أسمائها فوق سماء أفضل...

(ص7)

إن البحث عن «الاسم»، سيكلِّف أحمد بركات حياته، لـ «يتحول جسمه إلى كلمات». وقبْلَ أن تفترس هذه الرؤيا صاحبَها، سيواصلُ الشاعر تجربته «لحظة أخرى»، يَلتَبِسُ فيها الواقع بالحلم، وتتحول فيها الأشياء إلى قصائد. وهي اللحظة، التي سيوقع فيها الشاعر ديوان «دفاتر الخسران»، مجسِّدا أبلغ نموذج شعري يسهر حدادا على شاعره.

لمواصلة بناء المُبَدد، نفتحُ «دفاتر الخسران» على شذرات أكثر تصميما في قول هواجس الكتابة. ولعل قصيدة «حذاء واحد لكل الطرق»، بنصوصها الثمانية، تقدمُ فضاء نصيا أكبر لتأمل فعل الكتابة، موصولا بما يجعل منه فعلا مُختَرَقا بإيقاع الذات الكاتبة، وهي تؤسِّسُ لمفهومها عبر فعل التجربة أساسا. من القصيدة، ننتقي هذه النماذج الشعرية الدالة:

عليكَ أن تتحركَ بعنف، وأن تنتقل بين الزوايا

الأشد توترا،

لكي ترى الصورة...(ص81)

ثمة حركة خطيرة، لكن العين الثابتة لن تُدركَها، وتحتاج ـ أمس ما يكون الاحتياج ـ

إلى عين متحركة على إيقاع من أقاصي اللذة والألم. (ص82)

لذي شيء ما أشبه بخبز إلهي، وأريد أن أقتسمه مع أي كان في عشاء أخير (ص87)

أريدُ من يسمع مني مارآه الشاعرُ في منامه إذ قال: «...وتحولَ جسمي إلى كلمات...»(ص89)

عندما تُريدُ أن تكتُب عليك أن تُحس أنك لستَ مسؤولا عن هذا الإرث من الأوهام،

أنصتْ إلى نبض الباب

انشغلْ بالرَّعشة التي تأخذ بالسقف، مرة، مرة أنظر إلى الأرض وهي تضحك بلا مبالاة (ص93).

تكشف، هذه النماذج، عن هاجس شعري، يستمر في الوصل بين الشعر والتجربة. وإن دوال: الحذاء، الطريق، الصورة، العين، الحركة، الألم، اللذة، الأرض، تتواشج استعاريا، لتبني صورة الشاعر المشاء، الذي يُحَول تجربة في الحياة، إلى تجربة في الكتابة. ويأتي دال الأرض، في آخر متوالية، ليغرس التجربة ضمن بُعد أنطولوجي، عبره يحيا الانسان شعريا، على إيقاع من الألم ـ اللذة، الذي يجعل «طريق» الشاعر منبثِقةً من خطواته، كما يجعل رؤاه صادرة، عن عينه المتحركة «العين الثالثة» (ص90)، التي ترى باليد(إني لمستُ شعاعا بيدي هاته/ ص109)، وهي تتحرك بعنف. إن الرؤيا، لا تتحصَّل إلا من تجربة تختل فيها المقاييس، على نحو يحرر خيالَ الشاعر، لغته، وإيقاعه من سطوة الجاهز والمنطقي. وإذا كان الشاعر قد رأى، في «لن أساعد الزلزال»، رُعبَ خاتمة البحث عن الاسم: «عما قريب، سأذهبُ مع الأشياء التي تبحث عن أسمائها فوق سماء أفضل»، فإنه يشرف، في «دفاتر الخسران» على حداده، برؤيا أشد رعبا:»بعد قليل، سأقفُ وسط حضارة غريبة عنِّي تنهَض في الظلام(ص92). لقد رأى الشاعر نهايته الوشيكة، كما استشرف مآل جسده، وقد تحول، في ليل التجربة، إلى كلمات.

كل هذه الاعتبارات، تجعل أحمد بركات مجسِّدا للشعر الرؤيوي، الذي تتخلقُ فيه تصورات الكتابة، انطلاقا من «طريق» تجربة، تختل فيها المقاييس، ويختبر فيها الجسدُ الأهوال، البانية لومضات الرؤيا المفترسة. هكذا، نلخص حدودَ المبدِّد، في هواجس الكتابة، عند أحمد بركات، مُجَسّدا لرؤيا شاعر مشاء، تمثَّل داخل كيانه، انهيارَ المفاهيم القديمة في الشعر والحياة.

2. تجربة مبارك وساط

مبارك وساط نموذج آخر لشاعر ثمانيني، شهد انهيار العالم الخارجي وما يستندُ إليه من مفاهيم، فانحرف بالشعر إلى حياة الداخل، جامعا بين شفافية الأحلام وعكر الوساوس. لا نعثر في تجربة مبارك وساط إلا على فسيفساء وبقايا من عناصر الحياة بالمدينة، وقد غرقتْ في «نهر» من مياه الداخل العميقة، الموصولة بروافد اللاوعي والميثولوجيا. لا يتعلق الأمر، هنا، بميثولوجيا الحضارات القديمة، التي استدعاها الشعر العربي المعاصر، في خمسينيات القرن الماضي، وإنما بميثولوجيا شخصية،

أسسها الشاعر بالاستناد إلى «الحلم»، وبالاتكاء على عناصر الطبيعة الأكثر إيغالا في اللاانسانية(بارت).

يبدو مبارك وساط، ضمن حركة الشعر المغربي، بلا أسلاف. وهو أحد الشعراء الأساسيين، الذين وسعوا من مرجعية هذا الشعر، ومن جُغرافية نصِّه الغائب. توسيع مقترن بصمت، يحوِّل مفهوم الذات



مبارك وساط

الكاتبة، في الوقت الذي يجعل تجربتها مخترقة بروافد أخرى من المعرفة. ولم تكن هذه المعرفة، مجسدة في السريالية خاصة، مشدودة إلى تصلُّب نظري، وإنما موصولة بحركة ذهاب وإياب حرة، بين كتابة التجربة وتجربة الكتابة، وهو ما أضفى على قصيدة مبارك وساط حيوية مفتقَدة في كثير من نماذج شعر النثر والتفعيلة العربيين.

نشرَ مبارك وساط، حتى الآن، خمسة عناوين شعرية. ثلاثة منها، تتحققُ في كتاب واحد، وهي: «محفوفا بأرخبيلات»، «على درج المياه العميقة» و»راية الهواء». العنوان الأول والثالث، انضافا، إلى ديوان «على درج المياه العميقة»، الذي كان قد صدر للشاعر، في طبعة مستقلة عن دار توبقال. إن جمعَ العناوين الثلاثة في كتاب واحد، يستجيبُ لبذرة شعرية مشتركة، تجعلُ منها روافدَ تصبُّ في نهر واحد، وهو نهر الحلم. أما العنوان الرابع، في بيبليوغرافيا مبارك وساط، فهو «فراشة من هيدروجين»(دار النهضة/2008)، الذي يضيف إلى أحلام شاعر النثر تجربة في التسكع، تؤكد «انجراف»المسكن الشعري القديم. وقد تلا هذا الديوان، كتاب شعري جديد موسوم بـ «رجل يبتسم للعصافير» (دار الجمل، 2010).

يستمر تبديد هواجس الكتابة، في تجربة مبارك وساط، في التأشير على حياة شعرية خصيبة، تنهض داخل القصيدة. ولا تنفصلُ هذه الحياة عن منابع الحلم، التي تخترقُ الذات، محوِّلة، في طريقها، مفهوم الشعر ومنابعه. تقول قصيدة «ديباجة»، التي تفتتح ديوان «محفوفا بالأرخبيلات»:

بأشرعة من شرار، وإلا
فبأجنحة من الألم، فحسبُ،
يُمكنني أن أوغل في الفجر الخفيف
حتى مصب أنهار
تهدرُ بالأحلام. (ص5)

يأخذ النصُ بناءَ الشذرة، المنطوي على تكثيف أقصى لإيقاع الذات الكاتبة. وتَفتحُ دوالُّه (الأشرعة، الأجنحة، الألم، الفجر، الأنهار، الأحلام)، مسالكَ أخرى في الرؤية إلى الشعر، هي غير مسالك أحمد بركات

المبأرة حول دوالها الإيقاعية (الحذاء، الطريق، العين المتحركة، الصورة، الأرض)، فيما يكون «الألم»، دالا إيقاعيا، يُلحم بين التجربتين، واصلا إياهما بتجربة الأهوال. إن تجربة «المشي»، عند أحمد بركات، تتحولُ عند مبارك وساط إلى تجربة «تحليق ـ سباحة»، تستدعي توثبات الأحلام، قفزات اللاوعي وانسياب أحلام اليقظة. وبالرغم من اختلاف الرؤيتين، فإنهما تتواشجان في جعل الجسد، في أبعاده المادية واللاواعية، منطلقا للتجربة.

في المقطع الأول من قصيدة الرؤيا، نعثر على وشائج أخرى للمبدد في الرؤية إلى الشعر:

وكأن الأبدية
محمولة بين مخالب نسر:
كلُّ هذا البياض
المدمَّى

لدال «البياض» انفتاح دلالي، نستدعي منه، في سياق مقاربتنا، إحالة على فضاء الكتابة. اقتران هذا الدال بصفة «الدم»، يُرجحُ هذا التأويل، فيما يفتح التجربة، من جديد، على مسالك الأهوال. إنها «البياض المدمى» الذي يكابد نشدان التعالي، مُجسَّدا في «الأبدية، محمولة بين مخالب نسر». مرة أخرى تكون «الكتابة» تحليقا آخر، مشدودا إلى فعل تخيُّلي يُوَسِّع من آفاق الذات والعالم، فيما هو ينبثق من «كأن»، المؤسسة للحقيقة الشعرية. من هذا المكان، تتخلّق التجربة الشعرية، محيلة، في النص ذاته، على آثارها، التي تجعل من كل تجربة شعرية تجربة في كتابة الشعر. وقصيدة «رحيل» تفتح، من هذه الزاوية، إمكانية خصيبة للتأويل:

حين سالتْ على جبيني
دماءُ الغسق
اعترتني رعشة اللحظة العمياء
انسحبتْ يداي
من طفولة الذهب
وبدأ وجهي يسافر، بلا كلل،
نحو مهاب الألم
(ص7).

إن «البياض المدمى»، في المقطع السابق، يصبح في نص رحيل «دماءَ الغسق». بياض تجربة الكتابة موصولا عبر «الدم» بسوادها، يحيلان على مجهول يُحرض الذات على خوض فعل الكتابة، في الوقت الذي تبدأ فيه، هذه الذات، مكابدة تحولات «اللحظة العمياء»، مكابدة تبدأ «رعشةً» وتنتهي انفصالا، يؤشر عليه دال السفر، مقترنا بالوجه، وهو ما يجعل منه امتدادا لفعل التحليق.

لم يرد دال «الشاعر» صريحا في «محفوفا بالأرخبيلات» إلا في قصيدة «نار غريبة»، مع التأكيد على أن ذات التلفظ، وهي تتوسل بضمير المتكلم المفرد الجمع، تتقدم في بناء تجربتها بما يجعل ممارستها مخترقة برؤية الشعر. في آخر نص «نار غريبة»، يرد هذا المقطع:

يرحل مظلّلا بأنفاس العُقبان
إنه شاعر، تخفره صيحته الأولى...
حلمُه، الآن، أن يجمع
من بين شفاه الفصول
أسنانا جميلة

تصلح لأفواه الموتى (ص12)

يستمر دال «الرحيل» في رسم تجربة الشعر، بما هي تجربة انفصال، مُحوِّلة للذات ولمسكنها الشعري. ومرة أخرى تخفق «أنفاس» الطيور الكاسرة، ممتزجة بصيحة الشاعر. إنها عناصر الطبيعة، مستدعاةً من بدائيتها، لتُضفي على تجربة الشاعر وضعية الصوت البكر، المكتشِف للأبعاد الوثنية والميثولوجية للذات، وهي تخوض مغامرة اكتناه أسرار الفضاء. ولا يستقيم «انفصال» الذات الشاعرة إلا باختراق «الحلم» لتجربتها، على نحو يستظل بالأعماق اللاواعية، التي تضفي على تجربة مبارك وساط حياة شعرية تصلها بالسحر والعرافة والكوابيس والهذيان.

يُفتتح ديوان «فراشة من هيدروجين» بقصيدة «الظهيرة» التي تجسد استهلال شعريا، يعيد بناء تجربة الكتابة كحكاية مُكثَّفة بما يخترقها من إيقاع الذات الكاتبة، الذي يحررها من شروطها البرانية. يتوسَّل فعلُ «حكاية» التجربة الشعرية بضمير المتكلم المفرد، الذي يجعل الذات مسرحا لتجربة تُعيد بناء مشاهدها كالتالي:

كنتُ على وشك الغرق
في البحر
البسيط
حين أنقذني
بحارةٌ
عروضيون
هكذا بقيتُ على الرمال
ملفوفا في بغام الظهيرة
الذي تنبجس منه
نمورٌ وديعةٌ
لقد حُكم عليَّ بالتسكع
فبيتي
الشعري
قد جرفته الأمواج
وعليَّ بمساعدة نموري، أن أبنيه ثانية
(ص7/8).

يتوزع حدث الكتابة على ثلاثة مشاهد: مشهد النجاة من الغرق في «البحر»، مشهد الاستلقاء على «الرمال»، ومشهد التسكع وانجراف «البيت الشعري»، لينهض من أنقاضه فعل الرغبة في إعادة البناء. إنها مشاهد تعيد وصل حدث الكتابة بمغامرة العوم. وهو فعل يتبادل الإضاءة، في تجربة الكتابة عند مبارك وساط، مع فعل «التحليق»، ليجعل منها فضاء للصعود أو الهبوط، كفعلين مُؤَسِّسين لانفصال، به تكون تجربة الكتابة مُختَرَقة بإيقاع الذات. ويتقدّم دال «البحر البسيط»، في النص، كجناس يُحيل على «أحواض» عروضية، تجعل ماءَ الإيقاع مقيدا بحدود مسبقة. إن انتشال الذات من الغرق في هذه الأحواض العروضية، اقترن عند الذات الكاتبة بفعل انجراف المسكن الشعري. ولذلك تجمع تجربة الكتابة، في آن واحد، بين حدّي النجاة ـ الهلاك، بما يجعل منها تجربة حدودية.

بهذه الشذرات والالتماعات، تتحدَّد الجُغرافية السرية لتأملٍ أصبحَ جُزءً من رهان كتابة، انسحبتْ من وَطأة الخارج وتحررتْ من أعباء السِّياق، فيما هي تترحَّلُ لاستلهام مصادر معرفية جديدة طوَّعتْها التجربة، وعرفتْ كيف تجعل منها أداة للكشف الرؤيوي، المُختَرَق بإيقاع الذات الكاتبة.

3. تجربة محمد الصابر

ينخرط الشاعر محمد الصابر بحيوية لافتة في بلورة المحتمل الشعري لجيل الثمانينيات بالمغرب. وهو بدوره لا يفعل ذلك من موقع تنظير ابتهجتْ به القصيدة المغربية مع شعراء من جيل السبعينيات، بل انطلاقا من ممارسة نصية، كشفتْ عن جنوح نحو تركيب نص شعري متعدد الانهماكات والأصداء. وإذا كان الشاعر يحرص على تدبير حضوره الشخصي عبر المسافة، فإن نصه الشعري يتدبر الأمر بصيغة تُبقي على الشعلة متوهجة بالأنفاس الشعرية، التي تُنعشُ الكتابة، بما تحمل إليها من رهانات ميتافيزيقية، تستقرئ العلامات وتضاعف رنين المجهول في إيقاع العالم والكلمات.

تحرّرتْ قصيدةُ محمد الصابر بالتدريج مِن ثنائية الخارج والداخل ووطأتها في الرؤية والبناء. وما كان منغرسا، في الأعمال الأولى(زهرة البراري1989/ الورشان1993)، في فضاء مغربي، انطلاقا من مفهوم متعد للممارسة النصية، عرفتِ التجربة الشعرية اللاحقة(خاصة «ولع بالأرض2ـ 1998/ و«وحدي أخمش العتمة»2002) كيف تتحرر منه لصالح دمج تركيبي يتقاطع فيه الغنائي والملحمي، الصوغ التجريدي والمُلامَسة المادية، ويكون فيه لإيقاع الذات الكاتبة جدارة اجتراح نص شعري، يحتفي بعمل الشاعر وهو يخترق الحُجب، يعدد الأصداء ويصون الغموض بكرمه وبهائه الشعريين.

تُبدِّد الممارسة النصية لمحمد الصابر أفعالَ تأملها لتجربة الشعر والكتابة. وكثيرا ما يقف الشاعر على انعكاس صورته في مياه اللغة فيما هو يجِدُّ لتأثيث مسكنه الشعري وانتزاع قبضته من المجهول.

ويترتب عن ذلك الانعكاس حدوسُ وومضات وأمشاج رؤية شعرية لِذاتِ الشاعر ولشعره، تجعلُ محتمَلَ الكتابة يُصبِحُ جزءا من رهان الكتابة الشعرية، وبُعدٌ من أبعادها اللانهائية.

في ديوانه الخامس «الجبلُ ليس عقلانيا»(2007)، سعى الشاعرُ لِمنح المُبَدّدِ من أفعال التأمل، في أعمال سابقة، كثافة بناء شعري أصبحَ التبديدُ من رؤيته ونسيجه الداخلي. إن الشاعرَ لا يتجه نحو التشدير كممارسة متقطعة لفعل الكتابة، وإنما يجعل من الاسترسال استئنافا لكتابة مختلفة، تمنح القصيدة بدايات تتعدد بتعدد ما يخترقها من بياضات المقاطع أحيانا. إن المبدد، في هذه الحالة، يتشعبُ حضوره في كتابة تعرف كيف تواريه خلف أسماء وترميزات وأقنعة، لا تتكلم إلا في حضرة ذات مؤولة، تُرهف السمعَ للأصوات كما للصمت الذي يجعلها تتلاشى في إيهاب البياض ودهاليز الكلمات.

بدءً من عتبة العنوان «الجبل ليس عقلانيا» يشرعُ المُبَدد في العمل الشعري، بما يُكثفُ حضوره الخفي ورؤيته الرمزية. وهي العتبة التي سبق لعبارتها أن انبثقتْ من جوف قصيدة تحمل ذات العنوان:

بإمكاننا الآن أن نصعدَ لنغيرَ المُعتقَد، يكفي
أن يكون حديثُنا حميما وألا نكون
مُختَلفين في أن الجبل لـو كان عقلانيـا لما
انتشرتِ الحـدوسُ تلتهـم الأعشاب
والأفكار وتتكاثرُ كالماعز، فـي أن حفيف
الأشجار لـو كان عـقلانيا لمـا غمرَ
أجيالا من البلوط والفـراش، في أن زهـرَ

الخروب لـو كان عقلانيا لما تدلـى
الخروب مثل المراثي حُلوا ويابسا
(ص 63)

من عُمق ظلال جماعية، ينبثق صوتٌ فردي يصعد لتغيير المعتقد الشعري (كنت مضيت لأجمع الحطب الذي يتظاهر بالليل من أجل تعديل عقيدة الشعر/ ص31). ولا تخفى القوة الاختراقية لفعل «الصعود» كدال إيقاعي يكثف تجربة المخاطرة الساعية لإبدال «المعتقد»، خاصة إذا استحضرنا ما يستبطنه فعل الصعود من قوى «التصعيد» كاشتقاق يُبئر حدث المكابدة الذاتية، التي تجعل الذات ترتقي مقاماتها في الذي ترتقي مقامات الكتابة، مُخاطِرة بالعمل على إبدال المُعتَقد الشعري. ولا ينعقد هذا الإبدال حول بؤرة شعرية قابلة للتصلب، بل يرسمُ فضاء للاحتمال يكون «الحدس» والبناء «اللاعقلاني» بعض دواله الإيقاعية، كما تكون القوة «الجبل» والرقة «حفيف الأشجار» بعضُ خصائص الوضع الاعتباري لذاته الشاعرة. إن الفعلَ الشعري المُسترسِل في تركيب مجاز يحمعُ بين دوال الطبيعة والكتابة، يستهدي بقوة الحدس ورقة الخيال في بناء ما يفيض عن العقل ومجاوزة رسومه المنطقية، باتجاه سراديب وأدغال شعرية لا واعية تبتهج بإيقاظها للوحشي الهاجع في الذات كما عناصر الطبيعة الموغلة في القدم. ولا يترتب عن هذه الفاعلية الشعرية مجرد كتابة آلية، بل صوغ يشط فيه الخيال، وتتسارع التداعيات، دون أن يضيع من الذات الكاتبة خيط البناء. من هنا، تظهر تلك البراعة في التصوير المُدهِش في بناء مُحكَم لِغير المُتوقَّع من الاستعارات النصية، التي تعيد بناءَ العالم في الوقت الذي تشير فيه إلى مُحتمَلها الحداثي.

للإبدال الذي يترتب عن مكابدة «الصعود» أفعالٌ محوِّلَةٌ تطول الذات والكتابة، وهو ما يتجسّدُ في مقطع سابق من القصيدة المُحَلَّلة:

أكاد لا أتعرف عليّ: ما أن أركض صوب
الجبل حتى ينطلق فـي داخلـي
نشيد وريش كثيـر، أغمـر الأرض والهـواء،
ركضي فـي الـهواء فصيح،
آثار نعلي في الغيم صراخي قليل من الارض،
في جيبي حفنة من السماء
تركتُ جلدي يتسكع مع خشخشات الطيور
الغريبة
إنه النشيدُ الذي على الجبال أن ترتفع قليلا
لتسمعه
أكثر
(ص62)

تخط الدوال لإيقاع الصعود، على نحو يُحرر الذات الكاتبة مِن سطوة «معرفتها» السابقة، ويجعلُها تنخرط في «تصعيد» يرج المُسَبَّقات ويعيدُ بناء محتمل الذات والتجربة في ضوء التجربة ذاتها، فلا داخل ولا خارج، وإنما تصعدُ «جبلها» وتغمر «أرضها» و«غيمَها» بآثار المشي وعلو النشيد. إنها حركة خلقٍ مؤَسّسة على تواتُر دوال إيقاعية(نشيد، سماء، ريش، آثار...) تهيئ للذات سبلَ غمر «الأرض والهواء» بذات الأفعال المحوِّلة لمركزها «أكاد لا أتعرّف عليّ». إنها أفعال الدهشة «دمي دهشُ المساء»(ص63)، التي تخط للذات مسار بناء «جوهر» آخر، يقيم في «العطش» و«الحمى»

كدوال إيقاعية تكتنه الناقص والمجهولـ وتحرر بالتالي العقيدة من الانغلاق والتصلب:

أنا باستدارة وجهي التي كاستدارة الجوهر،
وبقامتي المُقبلة دوما من
من العطش والحمى وبحقائقي المثيرة عن
المشي في الأدغال محلول
الشعر والعقيدة»

(ص63)

التوحش من أبواب قول الشعر عند محمد الصابر. و«الصقر» هو أحد الدوال الإيقاعية التي تسمي هذا التوحش، في الوقت الذي تتجه نحو بناء فضائه الرمزي في قصيدة الافتتاح، كما في كثير من الملفوظات الشعرية. والصقر كالجبل دالان يقيمان الوشائج بين ملفوظات التجربة الشعرية، على نحو يُسهم في تأسيس الوضع الاعتباري للشاعر ولما يفيض عنه من تأملات شعرية، تتجه نحو التبديد الذي يعثر هنا في البناء الرمزي على وَسمِه.

«الصقر» أحد أسماء «الشاعر» في «الجبل ليس عقلانيا»، لكنه يُبقي على ما يصون حضورَه الشعري المُضاعف. فهو صقرـ شاعر «يشيد مكابداته بقطع من الظلام». مكابدات تخترق الحجب بما يضيء الحياة ويصون غموضها العميق، على نحو يهيء لمجاوزة أحادية الفهم والتأويل:

له عقائدٌ شتى، عقائدٌ باسقةٌ كالنخل «يا
خائط الأكوان خطني». هكذا
يصفق جناحاه وهو يحط في الليل على
حجر وحيد يبتهل وحده مثل
جبين الشاعر له شرائع تُهيل تغريد البوم
على البراري عندما يكون
ينادي على الليل للتجمهر، يهوى مشية
القطرس التي أشبه ما تكون
بالموشح بين دفتي كتاب قديم»

(ص7)

كل الدوال تتجه لبناء رمزية الشاعر الشبيه بالصقر، الذي «ينزوي أعواما طويلة يخبر طباع الأحزان»(ص7). ورغم أن المُصَرَّح به في آلية التشبيه في النص يتجه نحو جعل «الصقر» موصولا بعلاقة مشابهة مع «الشاعر»، فإن المثمر شعريا هو ما ينتج من خصوبة مجازية وتأويلية عن قلب طرفي التشبيه في هذه الصورة النووية. قلبٌ يجد ما يعضده في التداخل النصي المُستحضر لصوت الشاعر أبي العلاء المعري «يا خائط الأكوان خطني»، وفي توزع دوال إيقاعية بناية لمتخيل الشاعر ـ الصقر، الذي «يحط في الليل على حجر وحيد يبتهل وحده». إن دال «الابتهال» يعضد دوال المكابدة والعزلة والنداء، ليجعل من الشعر اختراقا لنشيد إشراقي، عبره «النار تكتم أنفاسَها في دم الشاعر»(ص25)، الذي يصرخ في موقف وجد وثني «سكنَ الضوءُ المُلحد/ صومعات أفكاري»(ص23). وتكون «الوثنية» بهذا المعنى إحدى المرادفات المجازية لدال التوحش وما يتأسس عليه من مسافة شعرية تجاه المُتاح والمسَبَّق والمُتراكم والمتداوَل في الرؤية والتصور.

إن الممارسة النصية، وهي تخط لما يهيء لها قبضتها من المجهول، تلتفتُ لنفسها على نحو يُضاعِف الأصداء، ويجعل الكتابة مُختَرَقة بإيقاع تأملها الذاتي، مهما تبدَّدَ هذا التأمل في استعارات

نقدية نووية، أو في كيانات شعرية رمزية هي «الجبل» و«الشجر» و»الصقر». دوال تبني بتضافر مع أخرى هي «النار» و«الطفولة» و«الفجر» و«الكلمة» فتنة الحدس والخيال واللاعقل كأسس شعرية تحرر اللغة من «الأغلال» (تهمني الأغلال التي تثقل لغتي/ ص9) وتُسعف الشاعر في استعادة صوته «المكتوم في مجلدات الفجر»(ص10).

المبددُ في تأمل الشعر يبقى مُبدّدا. إنه قانونه الشعري الذي يحمي عمقه بتوزيع دمه في الجغرافية السرية للشعر. مِن هنا استعصاءَه على التطويق، خاصة في سياق مقاربة تسعى إلى تلمس الطريق وليس إلى نثر العلامات الضرورية الموجهة للقراءات اللاحقة. وإذا كانت أفعال التأمل عند أحمد بركات قد راهنت على وصل التجربة الشعرية، في بعدها الأنطولوجي، بدوال الشاعر المشاء المُختبر للأهوال، فإن مبارك وساط وصلَ حَدَث الكتابة بمغامرة العوم ـ التحليق وما تستدعيه من أفعال الصعود أو الهبوط كتجسيد لانفصالٍ، به تكون تجربة الكتابة مخترقة بإيقاع الذات، ومقيمة في حدّي الهلاك ـ النجاة بما هما تجربة حدودية. أما محمد الصابر فإنه يسترسل في بناء تركيب شعري يجمع بين دوال الطبيعة والكتابة، مستهديا بالحدس والخيال في الظفر بمجاز شعري «لا عقلي «، يجعل من التوحش أحد الدوال الإيقاعية لتأسيس إبدالٍ في الشعر وتأمله، يكون صعودا عموديا في مدارج الكتابة وتصعيدا داخليا يحرر الذات واللغة مِن كل ما يُقيِّد طاقتهما على الخلق والإبداع. وتجسد هذه النماذج الشعرية الثلاثة، على نحو مختلف، الكتابة الرؤيوية المكتنهة لمصادر معرفية وفنية متعددة، تُسهم في بناء قصيدة تتلاشى فيها الحدود بين الفكر والشعر، فيما هي تكون مخترقة بإيقاع الذات الناثرة لتأملات مبددة.

■■■■

هامش:

أحمد بركات: دفاتر الخسران(شعر)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 1994.

مبارك وساط : ـ محفوفا بأرخبيلات... ـ على درج المياه العميقة ـ راية الهواء(شعر)، منشورات عكاظ 2001.

محمد الصابر: الجبل ليس عقلانيا(شعر)، مطبعة فضالة، المحمدية 2007.

الشعري والتشكيلي في الديوان الشعري المغربي المعاصر

بوجمعة العوفي

مع ظهور المطبعة وتطور فنونها، رسخت تقنيات طباعة الكتاب، في جميع حقوله ومجالات تخصصه (سواء في الإبداع الأدبي بكل أجناسه، أو في مجالات الفكر والعلوم والنقد وغيرها..) : تقليدا جماليا مصاحبا لهذه العمليات الطباعية، تجلى بشكل خاص في مستويين :

أ ـ المستوى الأول : جعل هذه المطبوعات أو هذه الكتب تحمل على أغلفتها الخارجية رسومات وصورا لأعمال فنية تصويرية (سواء في فن الرسم أو النحت أو الفوتوغرافيا .. أو غيرها). ولو أنه يصعب فعلا ـ تاريخيا ـ تحديد بداية معلومة لظهور هذا التقليد الطباعي – الجمالي المصاحب لطباعة الكتاب، وتعيين فترة تاريخية معينة، أو أول نموذج طباعي معين يخص هذا التقليد، ولا حتى أسباب وغايات ظهور هذا الإجراء الجمالي.

إلا أن ما هو مؤكد : أن هذا التقليد أصبح مرسخا، وحاضرا بشكل أكبر وملفت للنظر، بل من ضرورات السواد الأعظم من منتوجات المطابع، وما تنجزه وتطبعه هذه المؤسسات من كتب ومطبوعات بشتى أشكالها وأنواعها.

مع ذالك، يمكن الجزم بأن الغاية الأساسية من وراء ظهور هذا التقليد، كانت في البداية محكومة بوظائفها التزيينية والتوضيحية لا أقل ولا أكثر، أي حين كانت هذه العملية زخرفية وتزيينية من جهة، تسعى في مجملها إلى تجميل الملمح الخارجي للكتاب، ليبدو على درجة معينة من الأناقة والجمالية. ثم ما فتئت هذه العملية أو هذا التقليد الطباعي – الجمالي المصاحب، أن تحول شيئا فشيئا، مع مرور الزمن وتطور أشكال التعبير، إلى إجراء توضيحي illustratif وتعبيري

محض من جهة ثانية. إذ أصبح بمثابة علامة أو دلالة جمالية وتعبيرية أخرى مصاحبة، تعمل على توضيح مضمون الكتاب أحيانا، وتقوي من إيحائية محتواه في أحايين أخرى.

ولو أنه ليس من الممكن ـ هنا ـ أيضا تعميم الوظيفة التعبيرية، خصوصا، على جميع أشكال وحالات توظيف العمل الفني التصويري على الوجه الخارجي للمطبوعة أو الكتاب. إذ ما زالت هذه الوظيفة تتراوح ما بين مستوياتها التزيينية والتوضيحية والتعبيرية. لكن ينبغي الإشارة كذالك إلى أن الوظيفة التعبيرية لهذا التقليد أو هذا الإجراء، أصبحت في تزايد أكبر، مقارنة مع وظائفها الأخرى، وذلك بسبب تزايد وتطور وعي بصري وجمالي وتعبيري أيضا، سواء لدى الكتاب والمؤلفين أنفسهم، أو لدى المشرفين على تصميم هذه المطبوعات فنيا، ولدى الفنيين والناشرين والمشتغلين بمجالات الطباعة عموما.

ب ـ المستوى الثاني : ويتجلى بشكل أساس في تضمين هذه الكتب وهذه المطبوعات : رسوما، وزخارف، وصورا داخلية. تكون مصاحبة للمكتوب L'écrit ، أو محيطة به، أو مدمجة في جسده، هي الظاهرة الجمالية والطباعية التي ارتبطت كذالك ـ منذ ظهورها في المجال الطباعي ـ بالوظائف الأساسية، المشار إليها في المستوى الأول من هذا المحور.

وبالرغم من أن تواجد وحضور هذه العناصر التشكيلية والجمالية الداخلية، غير اللغوية أو غير اللسانية، إلى جانب المكتوب في العديد من الكتب والمطبوعات (بجميع أنواعها ومجالات تخصصها)، كان الهدف منه في البداية : تحقيق وظيفتي : "الزخرفة"و "التوضيح" كما سبق الذكر. إلا أن هذه الوظائف نفسها، سرعان ما اتجهت نحو غايات واستعمالات أخرى، تجلت في منحاها التعبيري، حتى ضمن أشكال هذه الرسومات والصور والعناصر التشكيلية الداخلية، الأكثر تجريدا.

ومن ثم، أخذت هذه العناصر التصويرية الداخلية، تقوم بوظيفتين اثنتين في الوقت نفسه : تقوم بدورها التفسيري، كرسوم وعناصر تصويرية توضيحية للمكتوب وللمحتوى، وتقوم بدورها التعبيري والإشاري والدلالي في تعضيد المضمون والدلالة وتقويتهما في آخر المطاف.

وإن كانت غايتنا هنا، ليست هي بسط تاريخ ومراحل وأشكال استعمال وتوظيف هذه العناصر الجمالية والتصويرة في تقاليد الطباعة، فإن هدفنا هنا تحديدا، هو تناول وظيفتين أساسيتين لهذه التصميمات والعناصر الفنية / الجمالية (لوحة الغلاف والرسومات الداخلية) في الديوان الشعري المغربي المعاصر، وذلك في علاقتها أساسا بعنوان الديوان أو المجموعة الشعرية، ثم في علاقة هاته الرسومات والعناصر التشكيلية والتصويرية الداخلية بما يجاورها من مكتوب. أسمينا الوظيفة الأولى : "**الوظيفة التعبيرية المشخصة**"، والثانية : «**الوظيفة التعبيرية المجردة**». وذلك تمهيدا لتناول أو إضاءة لهاتين الوظيفتين وممكناتهما التعبيرية والجمالية، داخل علاقة الشعري بالتشكيلي في التجربة الشعرية – التشكيلية المغربية المعاصرة.

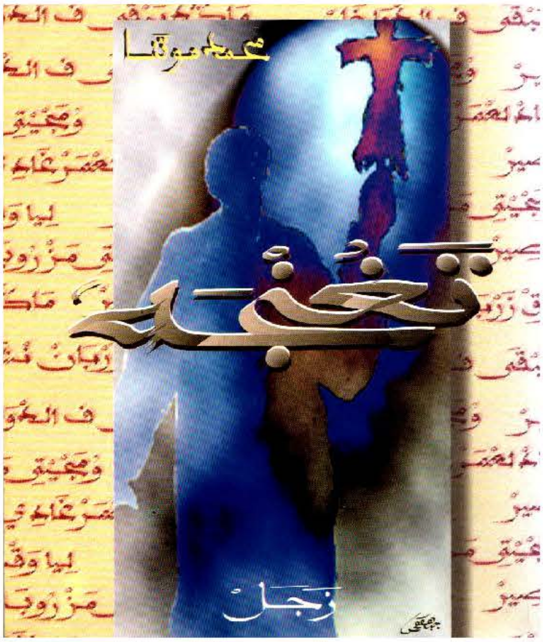
مع ضرورة الإشارة كذلك، إلى أننا سنقوم بإدراج حاشية توضيحية، مركزة، في أسفل كل نموذج لغلاف ديوان شعري مغربي، أو لرسم داخلي حاضر إلى جانب القصيدة. حاشية على شكل

إضاءة : تحاول أن تظهر ـ ولو باقتضاب ـ الخاصيات «التعبيرية التشخيصية» أو «التعبيرية التجريدية «لهذه التصميمات الفنية الخاصة بأغلفة الدواوين الشعرية المغربية، وللرسومات الداخلية المصاحبة لها.

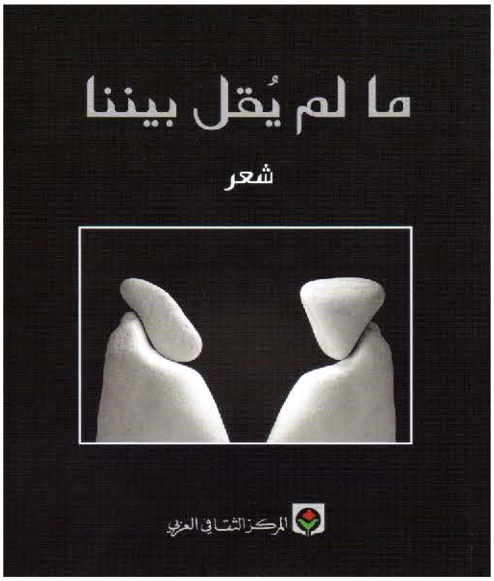
على اعتبار أن التصميم الفني للكتاب أو المطبوعة ـ عموما ـ أصبح بدوره في عصرنا الحالي: فنا وصناعة، ثم خطابا دالا يعمق ويقوي من الطاقة الإيحائية والجمالية للعمل المطبوع ومحتواه الكتابي. كذلك سنحاول من خلال هذه الحواشي الصغيرة، والمدرجة أسفل النماذج المقترحة : إضاءة بعض وظائف وأسباب حضور هذا العمل الفني والعنصر التشكيلي أو ذاك، على غلاف المجموعة الشعرية المقترحة كنموذج، أو داخلها كذلك.

ولو أننا لا نستطيع ـ من جهة أخرى ـ حصر أي عنصر تصويري، أو أي تصميم فني معين في وظيفتين تعبيريتين فقط : «تشخيصية» و«تجريدية»، باعتبار أن كل عمل فني وجمالي هو تزييني وتعبيري بالضرورة في الوقت نفسه. إلا أن بعض الأعمال وبعض التصميمات الفنية والرسومات الداخلية، الحاضرة في هذه الكتب أو الدواوين تطغى سمتها التزيينية على سمتها التعبيرية، والعكس صحيح أيضا.

لذلك يكون فصلنا، هنا، بين ما هو «تزييني» وما هو «تعبيري «في هذه العناصر التصويرية والتشكيلية ـ حتى داخل وظائفها «التشخيصية» و«التجريدية» في النماذج المنتقاة، هو فصل إجرائي فقط، يتعلق ببعض الفروقات الموجودة في درجة «التعبير» أو في درجة «التزيين» في هذا العمل أو ذاك، ولا يحكمه ـ بالضرورة ـ مفهوم قار وصارم، أو رؤية مطلقة لهذه الوظائف الإجرائية المقترحة.

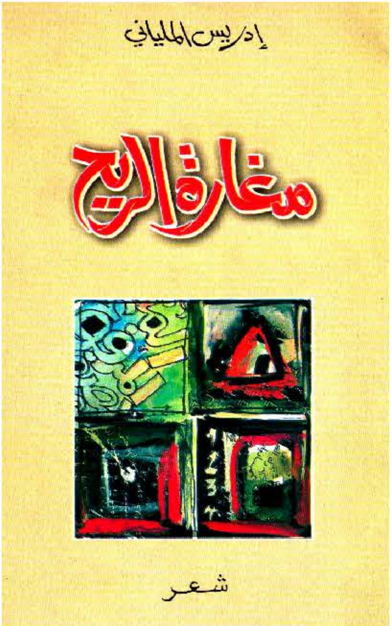


نموذج 1 : (يحيل التصميم الفني الغرافيكي لهذه المجموعة الشعرية الزجلية : «تغنجة «لمحمد موتنا : تلفظا ودلالة وتشكيلا بصريا، والذي صممه، وأنجر لوحته الفنان المغربي «محمد جبهة» بواسطة برامج معلوماتية تخص تقنية «الأنفوغـــرافيـــا infographie» (الرسم أو التصميم الفني بواسطة الحاسوب) : مباشرة إلى المحمولات المشخصة لصورة ودلالة : «كرنفال» أو طقس «تغنجة» أو «غنجة» المعروف، والمرتبط بحكايات وأشكال مختلفة ومتضاربة، وذي الأبعاد والمحمولات «الأسطورية» أو «التضرعية» للطبيعة. هذا الطقسي التوسلي الذي كان يتخذ له أشكالا عدة، وظل يتجسد عبر قرى ومدن المغرب ـ إلى زمن قريب ـ في قيام النساء والفتيات، أيام انقطاع المطر، بتزيين «مغرفة» أو «عروسة من القصب» بأجمل الملابس، وحملها في جولة وسط دروب المدينة أو مسالك القرية، مرددين الأهازيج وعبارات التوسل والتضرع من أجل نزول الغيث([1])



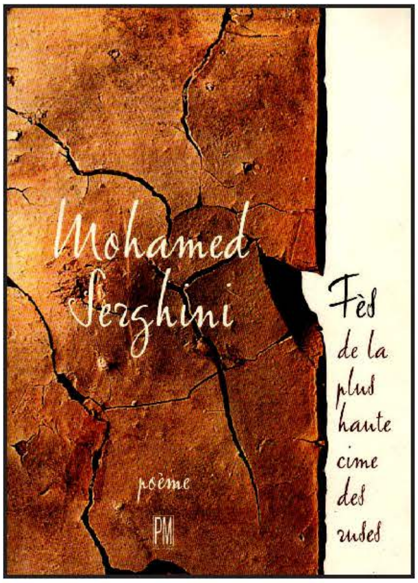
نموذج 2 : (يتميز هذا التصميم الفني لغلاف المجموعة الشعرية «ما لم يقل بيننا» لفاتحة مرشيد، والصورة الفوتوغرافية للعمل الفني النحتي، الموضوع على غلافه، بإبداعية، واحترافية عالية في التعبيرية والتصميم. وبالرغم من عدم وجود اسم الفنان أو المصمم لهذا العمل ضمن المعلومات والمعطيات الواردة داخل الكتاب (إذ لا تذكر بعض دور النشر المحترفة أحيانا : مثل «المركز الثقافي العربي» اسم المصمم الفني لأعمالها، لكونها تتوفر على فنيين ومصممي أغلفة وكتب محترفين ومتعاقدين معها) : إلا أن اللمسة الإبداعية المتميزة واضحة، والوظيفة التعبيرية القصوى متحققة في هذه الرؤية الفنية التي تحكم التصميم. فرغم بساطة التصميم الظاهرية، من حيث خلوه من كثرة العناصر التشكيلية والألوان، وارتكازه، بالدرجة الأولى، على التعارضات الضوئية والبصرية المعبرة والبارزة للونين الأبيض والأسود بشكل أساس، فإن الطاقة التعبيرية والدلالية قوية واضحة، وذات صلة تعبيرية وثيقة بعنوان المجموعة : حيث اختار المصمم أن يضع صورة لعمل فني نحتي يمزج بين التشخيصية والتجريد، ويمثل كائنين صامتين وأخرسين من الحجر (ذكر وأنثى). وهذا الصمت أو الخرس الذي تعكسه المادة أو المنحوتة الحجرية: هو ما يترجم أو يعكس أيضا مقصدية العنوان الذي وضعته الشاعرة لديوانها : «ما لم يقل بيننا »). (2)

2 ـ أغلفة يستجيب تصميمها للوظيفة التعبيرية المجردة :



نموذج 1 : (بالنسبة للتصميم الفني لهذا النموذج : المجموعة الشعرية «مغارة الريح» لإدريس الملياني. والذي أنجز لوحة غلافه الفنان التشكيلي المغربي «عبد الكريم الأزهر» : لا تبدو هذه اللوحة الفنية الموضوعة وسط / أسفل مساحة الغلاف ذات قيمة دلالية تشخيصية قوية بالنسبة لعنوان المجموعة الشعرية. اللوحة تنتمي للتعبير التشكيلي التجريدي، لها قيمتها التعبيرية والدلالية

العميقة والخاصة بمعزل عن الأثر اللغوي. ولا تحيل مباشرة ــ في موضوعتها وعناصرها التصويرية ــ بشكل مباشر إلى موضوعة العنوان والديوان الشعري، بحيث يمكن استبدالها في الغلاف بأي لوحة أخرى تجريدية، ليظل العنوان دالا في حد ذاته كذلك، ومن دون حاجة إلى عنصر تشكيلي يسنده أو يقوي من دلالته وإيحائيته). ([3])



نموذج 2 : (يأتي التصميم الفني لغلاف هذه المجموعة الشعرية : «من أعلى قمم الاحتيال فاس» لمحمد السرغيني ــ كما الصورة الفوتوغرافية التي تزينه ــ غاية في التعبيرية والجمال. بحيث تبدو لغة اللوح الطيني المتشقق في حد ذاتها : خطابا بصريا عميقا، وغنيا بشتى أنواع الإحالات والدلالات. لكن ما علاقة ذلك بعنوان المجموعة الشعرية ومحتواها في آخر المطاف ؟ طبعا يأتي حضور هذه الصورة الفوتوغرافية على وجه الغلاف، ضمن الخاصية التعبيرية المجردة لتجاور اللساني والأيقوني. لكن الصورة بقوة تفاصيلها وإحالاتها، تحاول من جانبها ــ هنا ــ أن تجذب الدلالة والقراءة باتجاه تعبير مضاعف ومزدوج : تشخيصي وتجريدي في نفس الوقت. وهذه واحدة من الإمكانات التعبيرية والدلالية الهائلة للصورة الفوتوغرافية الفنية، وتقنياتها التي تركز أحيانا على تفصيل معين، أو على جزء محدد من الموضوع المصور، ضمن ما يشبه عملية «تبئير focalisation " أو " زوماج " (من Zoom :). بحيث يغدو التفصيل أو الجزء أهم وأقوى دلالة مما هو شامل وكلي). ([4])

3 ـ رسوم وصور داخلية يستجيب حضورها إلى جانب القصيدة للوظيفة التعبيرية المشخصة :



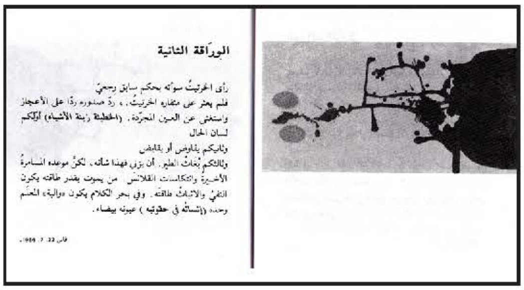
نموذج 1 : (تأتي الرسومات الداخلية لأحمد جاريد ــ في هذا النموذج ــ والمصاحبة لهذا المقطع من إحدى قصائد (فاتحة مرشيد) : مطابقة تماما لما تطرحة القصيدة من إحالات. بحيث قام الفنان التشكيلي ــ ضمن منحى التعبير التشخيصي لهذه الرسومات ــ باستحضار العناصر والعلامات الأيقونية الدالة على محتوى القصيدة من قبيل : «أيقونة التفاحة» (أسفل الصفحة على اليمين)،

والتي تماثل أو تشير إلى عبارة أو تعبير «بؤرة الإغواء «في المتن اللغوي للمقطع من القصيدة. ثم «أيقونة الجسد الأنثوي العاري» (أعلى الصفحة على اليمين)، والتي تماثل بدورها «موضوع المقطع الشعري ككل»، والذي يتحدث عن حالات حلمية أو مشتهاة، تعيشها وتحسها أنثى : ضمن حالات «جموحها» و «غوايتها» الموزعة ــ في الزمن وفي المكان ــ بين تجاذبات الرغبة والجسد)(5)



نموذج 2 : يستجيب هذا الرسم الداخلي المصاحب، أو الموضوع أسفل عنوان القصيدة الزجلية «طريق لبحر» لمقتضيات التعبير التشخيصي للعنصر التشكيلي في الشعر. بحيث يشخص بأمانة، وبشكل مباشر موضوعة العنوان وإحالته : «أيقونة البحر وأمواجه الانسيابية والمصطخبة». (6)

4 ـ رسوم داخلية يستجيب حضورها إلى جانب القصيدة للوظيفة التعبيرية المجردة :



نموذج 1 : (في هذا النموذج الشعري المأخوذ من ديوان «محمد السرغيني»: «ويكون إحراق أسمائه الآتية»، نجد في وسط الصفحة المقابلة للقصيدة المعنونة : «الوراقة الثانية» : رسمة تجريدية باللون الأسود : لا يرد اسم صاحبها ضمن معطيات الكتاب. إذ نرجح أن تكون هذه الرسمة تفصيلا من إحدى لوحات الرسام الإسباني «خوان ميرو» لسببين :

الأول : لكون هذه الترسمة تقترب كثيرا من تقنية وأسلوب ورؤية " ميرو" في الرسم، والمطبوعة ـ بالرغم من أسلوبها السريالي ـ ببساطتها المغايرة، وبجنودها، في التعبير، نحو عوالم الحلم والخيال والغوص في اللاشعور. هي السمات التشكيلية ـ في بساطتها واختزاليتها الشكلية واللونية ـ والتي ظلت تميز أعمال هذا الرسام.

أما السبب الثاني فهو : أن تفصيلا أخر بالألوان من أحد أعمال " ميرو"، لا تستطيع العين أن تخطئه، تم وضعه على لوحة غلاف مجموعة " السرغيني" المذكورة. لكن دون الإشارة أيضا إلى اسم الرسام. ما يهمنا ـ هنا ـ هو مدى مطابقة تعبيرية هذه الرسمة مع تعبيرية القصيدة ؟ تبدو العلاقة في هذه الحالة بين الأثرين (التشكيلي واللغوي) غير قائمة بشكل تدليلي مباشر أو حتى إيحائي. بحيث يمكن تغيير هذه الرسمة برسمة أخرى، ولا يقع هناك أي تشويش أو خلل في مقصدية القصيدة ودلالتها. وبذلك يكون حضور هذا الأثر التشكيلي إلى جانب القصيدة في الديوان الشعري، يصب في خانة "التعبير المجرد" لا غير). (7)



نموذج 2 : (في هذا النموذج الشعري / الزجلي لأحمد لمسيح، المصاحب لعمل فني صباغي للفنان التشكيلي «خالد الأشعري». والمأخوذ من كتاب فني (وليس مجموعة شعرية) به العديد من شهادات كتاب مغاربة. عنوانه : **" با... ادريس : رسوم وحكايات"**. أنجز رسومه وأعده " خالد الأشعري" عن " تجربة الكتابة والحياة" لدى القاص " إدريس الخوري" : نجد العلاقة بين القصيدة والرسمة غير قائمة، وغير متعالقة الدلالة ظاهريا من حيث خطاب وإشارات كل منهما. لذلك تتدرج العلاقة ــ هنا ــ بين هذين الأثرين : " الأدبي" و " التشكيلي " ضمن " الوظيفة التعبيرية المجردة "). ([8])

الهوامش :

■ ■ ■ ■

(*) شاعر وناقد فني مغربي.

1 ـ محمد موتنا : " تغنجة" (زجل) ـ مطبعة " فضالة" / المحمدية ـ الطبعة الأولى 1997.

2 ـ فاتحة مرشيد : " ما لم يقل بيننا " (شعر) ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء / بيروت ـ الطبعة الأولى 2010.

3 ـ إدريس الملياني : " مغارة الريح " (شعر) ـ مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى 2000.

4_ Mohamed Serghini : Fès de la plus haute cime des ruses – PUBLIDAY – MULTIDIA. Casablanca. 1ère édition 2003.

5 ـ فاتحة مرشيد : " ورق عاشق" (شعر). ص ص 20. 21.

6 ــ محمد موتنا : " تغنجة" (زجل). ص ص 10. 11.

7 ـ محمد السرغيني : " ويكون إحراق أسمائه الآتية" (شعر) ـ عيون المقالات / الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى 1987. ص ص 52. 53.

8 ــ خالد الأشعري : " با... ادريس : رسوم وحكايات" ـ منشورات المكتبة الوطنية للمملكة المغربية ــ الطبعة الأولى 2010 ـ ص 6.

بيْنَ المُنجز الشِّعْريّ ونَقدِه
أسْئلة مؤَجَّلة

خالد بلقاسم

1. إضاءة

ريّاً ونظريّاً، أنْ يَقودَ إلى مَوْقِعٍ يُرْسي، مِنْ جهة، الانشِغالَ المعرفيَّ لا الإعلاميّ بهذا الشِّعْر، ويَنْهَضَ، من جهةٍ أخرَى، بتَجْديدِ الرُّؤيَة إليْه بَعْدَ تَحْريرِه مِمّا يَحْجُبُه. ذلك أنَّ التّساؤُلَ عن الماهيَّة يُضْمِرُ، في الآن ذاتِه، هاجسَ البحْثِ عن كيفيةِ قراءَة المسؤول عنه، أي قراءةِ مَتْنِ الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر.

من الناحية الإبستيمولوجية، يقتَضي تجديدُ المعرفةِ بهذا الشِّعْر وفتحُ أفقٍ مُغاير لِمُقارَبَته من خارج السائد، كما هي الحالُ في مُختلف الحقول المعرفيَّة، تفكيكَ المفهومات التي تَمْنَحُها العادَةُ صِفة البَدَهيّ. بدون تقويض ما يَتَصَلَّبُ خارج الفكر، أي داخل العادة، لنْ تَتَهَيّأ الأرْضُ القابلة لاسْتِنباتِ الأسْئلة المُواكِبَة لِمَجهول الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر والمُتَجَدِّدَة بمائه وبمُحْتَمَله المفتوح.

2. حُجُبٌ للاختِراق

قبْلَ بَلوَرَةِ بعْض الأسْئلة المُؤَجَّلة في مُقارَبَةِ الشِّعْر المغربيّ المُعاصر، لابُدّ مِنَ الإشارَة إلى الحُجُب التي يتعيَّنُ رَفعها، بُغيَة اسْتِعادَةِ المتْن مَعرفيّاً وتَحْريرِه مِن أحكامٍ غَدَتْ بديلاً عنه. كشْفُ المَحْجوب لِتَأمين الاقتِراب منه ليْسَ فقط اسْتِعادةً له، بل أيضاً تَجْديداً للمسافة التي تَبْنيها القراءةُ معه، مادامَ المَتْنُ أوْسَعَ، دَوْماً، من حُدُودِ كلِّ المُقارَبات.

يُمْكِنُ إجمال بَعْض هذه الحُجُب في الآتي:

1.2. حجاب مفهوم الجيل الذي به يُقرَأ دَوْماً مسارُ الشِّعْر المغربيّ المُعاصر. سُيولة هذا المفهوم بلا حَدّ، كأنَّهُ يَغتَذي بالاسْتِسْهال الذي يَقومُ عليْه. ذلك أنَّ الاسْتِسْهالَ مُغَذّ لِكلِّ ما ليْسَ مَعْرفيّاً.

اطْمئنانُ المفهوم إلى الزّمَن المَقيس واضطِلاعُهُ بمَهَمَّةِ اسْتِجْلاءِ الفروق وَفقَ أعْمار الشُّعراء يَجْعَلهُ يَرْتاحُ إلى تَوْحيد تَجاربِ مَنْ يَجْمَعُهُم في زَمَنٍ واحِد. وقد كشَفَ المفهومُ عن طاقةٍ لافِتَةٍ لا في اسْتِجْلاءِ الفروق بيْن التّجارب الشِّعريَّة، بل في طَمْسِها، بما يَقودُهُ إلى اسْتِعْجال التصنيف وَفقَ زَمَنٍ لا صِلة لهُ بالزّمَن الشِّعْريّ.

الانتِقالُ منَ الزّمَن المقيس إلى الزّمَن الشِّعْريّ خليقٌ؛ نظريّاً ومَنهَجيّاً، بتَهْييءِ النفاذ إلى قضايا المَتْن، التي عليْها يَقومُ كلُّ تصنيفِ شِعْريّ. فالمعرفة الشِّعريَّة التي تُضْمِرُها كلُّ تَجربة أو تُنْتِجُها انطلاقاً من بناءَيْها؛ النَّصيّ والدّلاليّ، رَهينة بالزّمَن الشِّعْريّ، الذي يَتَبلوَرُ من تفاعُلِ الذات الكاتبة مع مقروئها، ومنَ النَّسَب الذي تَبْنيه مع التجارب الشِّعْريَّة العالَميَّة.

التَّوَسُّلُ بالزّمَن الشِّعْريّ، بما هو معرفة مُجَسّدة نصّياً ونظريّاً في بناءِ كلِّ شاعرٍ لخطابه، يَنْطَوي على ما يُقوِّضُ مفهومَ الجيل، إذ يُمَكِّنُ هذا التَّوَسُّلُ من العُثور على تبايُن الأزْمنة الشِّعريّة لدَى كوكبَةِ الشّعراء الذين يُوَحِّدُ بيْنَهُم هذا المفهوم. كما يُمَكِّنُ منَ العُثور على أخَوّاتٍ شِعْريّة لا تخضَعُ لتَصَوُّر الزّمن المقيس، الذي عليْه يُعوِّل التصنيفُ وَفقَ الأجيال.

تَقاطُعُ بدايةِ الكتابة، في عَقدٍ زَمَنيّ، لدَى بَعْض الشُّعراء لا يَقومُ حُجّة على تقاطُعٍ شِعْريّ. قدْ يكونُ الأفقُ الكتابيُّ عند شاعر بَدَأ الكتابة في الستينيات أقرَبَ إلى أفقِ مَنْ شَرَعَ في الكتابة في التسعينيّات منه إلى واحدٍ منْ مُجايليه. وللأمْر، أيضاً، وَجْهُهُ المعكوس، الذي قدْ يُقرِّبُ شاعراً يَنتَمي بمَقاييس مَفهُوم الجيل إلى التسعينيات منْ شاعرٍ مَحْسوبٍ بالمقاييس ذاتِها على الستينيّات. القرْبُ والبُعْد، في هذا السياق، نَسَبٌ شِعْريّ لا زَمَنيّ. والمسألة تتعدّى حجابَ هذا المفهوم لتَمَسَّ قضايا العلاقة بين الحداثة والتقليد. فقدْ تنْتَسِبُ الكتابة الشِّعْريَّة إلى المُستَقبل وإنْ تحقّقتْ في الماضي، كما قدْ تنْتَسِبُ إلى الماضي وإنْ أنْجزَتْ في الحاضر. يتجاوَزُ البُعدُ النظريُّ لِهذِه المسألة ما يَجْمَعُ شُعَراءَ عاشوا في الفترةِ نفسِها لِيَمْتَدَّ إلى تَحْديدِ الأنْساب بيْنَ القديم والحديث. ذلك ما كان شَدَّدَ عليه أدونيس وهو يُلامِسُ المَوْضوعَ من إحْدَى زَواياه لمّا فصَلَ، في بيانه الشهير، راهنيَّة الشِّعْر عن الزّمَن المقيس الذي عَدَّهُ أحَدَ أوْهام الحداثة.

2.2. حجاب مُزاحَمة الإعلام للنقد. يَتَقوّى سُمْكُ هذا الحجاب كلّما نَسيَ الإعلامُ حُدودَهُ وقدَّمَ نفسَهُ بديلاً للمعرفة أو مُتَحَدِّثاً باسْمِها. إنّه نِسْيانٌ مُخلّ. خللُه سار، راهناً، لا في مُتابَعة الشّعر وحسْبُ بلْ في مُتابَعةِ كلِّ حُقول العلوم الإنسانيّة. إنَّ إيقاعَ الخطاب الإعلاميّ يَختلفُ عمّا تتطلّبُهُ مُصاحَبَة الشِّعْر مِنْ تَأنٍّ ومِنْ نَسَبٍ معرفيّ. وحتّى مفهوم التواصُل، الذي إليه تَدْعُو الكتابة الشِّعْريَّة قارئَها الخاصّ، يُناقِضُ تماماً التَّواصُلَ الذي يَرومُ الإعلامُ بناءَهُ وتَسْويغَهُ والدِّفاعَ عنه.

في سياق هذه المُزاحَمة الحاجبة، نَفهَمُ نَعْتَ الخطاب الإعلاميّ لِلمعرفة، في مُناسَباتٍ عديدة،

بالبُرودِ والتكلّف والتّبَعيّة لِلمناهج وغيْرِها من صِفاتِ التبخيس، حتّى تَكرَّسَ إعْلاميّاً تَماهٍ فَجٌّ بيْنَ هذِه النُّعوت وكلِّ ما هو أكاديميّ، وإنْ لمْ تكن المعرفة، ما في ذلك شكّ، وَقفاً على ما هو أكاديميّ. والحال أنَّ القضايا اللصيقة بالنعوتِ السَّابقة تكتَسي رَجاحَتَها من داخل المعرفة لا من خارجها. والدَّرْسُ الأكاديميّ، بِما هو وَجْهٌ من وُجُوه المعرفة، ليْسَ جامداً. بهِ تَتَكشَّفُ حُدودُ النقد، وبه، أيْضاً، يَتِمُّ تَجاوُزُ هذِهِ الحُدود. ومن ثمّ فكلُّ تفكيكٍ لِما هو أكاديميّ لا يكتَسِبُ شرْعيّتَهُ إلاّ اعتماداً على المعرفة. أما تبخيسُهُ لِتَسْويغِ رَفضِه، فلا يُكرِّسُ إلاّ تَعْميقَ الهُوّة المُشار إليها في مُسْتَهَلِّ هذا المقال. كما أنَّ العُبُورَ نَحْوَ القراءَة العاشقة، التي يُحتجُّ بها في هذا التبخيس، هو عُبُورٌ معرفيّ وليْسَ حَدْسيّاً. فما أبْعَدَ الطريقَ التي تقودُ نَحْو هذه القراءة، لِمَا تتطلّبُه مِنْ مَحْو. ولا مَحْوَ إنْ لمْ يَتَحَصَّل ما يُمْكنُ أنْ يَتَحَوّل إلى مادّةٍ للمَحْو.



الرُّؤية التفكيكيّة لا تتعارَضُ مع ما هو أكاديميّ، لاسيما عندما يكونُ حيَويّاً ومُنصتاً لِجَديدِ المعرفةِ في العالَم. وينبَغي للثقافة المغربيّة ألاّ تَنْسى أنَّ الدِّراساتِ التي ظلت تحتفظُ بسُلطتِها، إن المعرفيّة أو التاريخيّة، في نقد الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر هي أساساً دراسات أكاديميّة. قدْ تكونُ رُؤيَتُها وإشكاليتُها مُنتسِبَتَيْنِ إلى سياقٍ لمْ يَعُدْ يَسْتجيبُ لحاجاتِ القراءَة راهِناً، ولكنّها تحتفظ، متى تمّ تأمّلها في ضَوْءِ زَمَنِ إنجازها، على قوّةِ الفكرةِ المُوَجِّهَة لها.

الوَعْيُ بحُدودِ المُتابَعة الإعلاميّة للشِّعْر المغربيّ المُعاصِر شرْطٌ نظريٌّ لاسْتِجلاء واقع المنجَز النقديّ، الذي يُشكّلُ هذا الشِّعْرُ مَتْنَهُ. إنَّهُ مُنْجَزٌ ضئيلٌ. كما أنَّ وُعودَهُ المُستقبليّة غيْرُ بيِّنة، ولا تُسَوِّغُ أيَّ تفاؤُلٍ فجّ. لابُدَّ مِنَ التمييز بيْنَ المُتابَعَةِ الإعلاميّة والمُنجَز النقديّ الذي يَرسُمُ أفقاً ليْسَ هو أفق هذه المتابعة؛ بنية وتَصَوُّراً وزَمَناً. لذلك مهْما تنامَت المُتابَعَة الإعلاميّة، فإنّها تظلُّ مُسَيَّجَة بِمُمْكنها، بل قد يكونُ هذا التنامي ذاتُهُ هو ما يُؤَجِّلُ النّهوضَ بإرْساءِ المعرفةِ بالشِّعْر المغربيّ المُعاصر لِمَا يَخلقه مِنْ لَبْسٍ ومن إطلاقٍ للأحْكام.

3.2 حجاب التّعميم. حجابٌ يُغلِّفُ الخطابات التي تَتَحَدَّثُ عن الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر كما لوْ أنّهُ مُمارَسة نصّيّة مُوَحَّدَة، فيما الأوْعاءُ الشِّعْريّة المُضْمَرَةُ في مُنْجَزِه تُؤكّدُ خلافَ ذلك. ومن ثمَّ ينبَغي لسُؤال الماهيّة، الذي تَمَّ التّنصيصُ على أهميته سابقاً، أنْ يتّخذ مِنَ الاختلافِ مُوَجِّهاً له. ذلك أنَّ عِبارَة الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر لا تكونُ مُنتجَة إلاّ إذا أحالت على الاختِلافِ والتَّجَدُّدِ المانِعَيْنِ مِنْ توظيفِ

الخطابات لها بصيغ عامّة، لأنّ التّعميم يَجْعَلها عِبارَةً فارغة، أي بلا إحالة. من ثمّ فإنّ على سُؤالَ الماهيَّة أنْ يَتَحَصَّنَ ب:

أ- الوَعْي بالاختلاف الباني لِمُنْجَز الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر، بما يَجْعَلُ هذا السُّؤالَ مُوَجَّهاً إلى اسْتِجلاء التبايُنات، لا الانسياق وراءَ وَحْدةٍ وَهْميَّة، تَحْتَكِمُ إلى قبْليّاتٍ تُعَنِّفُ المُمارَسة النصّيّة وتُرْغِمُها على الاسْتِجابَة لِتماثلٍ لا حُجّة عليه. هذا الاسْتِجْلاءُ هو الذي يَخُطُّ المسالِكَ الأولى نَحْوَ النُّهوضِ بالتّصْنيف. فتَصْنيفُ التجارب الشِّعْريَّة لا يسْتقيمُ بالتعميم والاحْتكام إلى تماثلاتٍ تحجُبُ أكثر مِمّا تُضيء، بل يَتَسَنّى برَصْد الاختلافِ نصّياً، أي في البناء، ونظرياً عبْرَ النفاذ إلى التَّصوُّر الكتابيّ الثاوي في مُنْجَز كلِّ شاعر.

التَّعميمُ هو ما سَوَّغ اعتِمادَ عِبارَة "الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر"، في التّداوُل العامّ، مِنْ غيْر قلق نَتُوج، كأنّ لها إحالة واضحة. وهو افتراضٌ لا يَتَنبَّهُ إلى السَّيْرورَة السِّرِّيَّة لِتَكوُّن المدلول البَدَهيّ، التي تقومُ أساساً على تَوَقفِ المُساءَلة. لِهذا الخَلَل امْتِداداتُه التي مَسَّت، في مُناسَباتٍ عديدة، الخطابَ الواصفَ للشِّعْر المغربيّ المُعاصِر وأصابَتْهُ بالثبات. يَتَبَدّى ذلك كلّما غدا هذا الخطابُ قابلاً لأنْ يُعَمِّم على كلِّ الشُّعراء، أو على كلِّ الأعْمال الشِّعْريَّة المغربيّة المُعاصِرَة من غير أنْ يَقوَى على التّسْمية، وعلى مُلامَسة التمايُزات الفارقة. في هذه الحالة، يُصْبحُ الخطابُ الواصِفُ مُعَتِّماً لا مُضيئاً، طامِساً لا كاشِفاً.

ب- الوَعْي، في طرْح سُؤال الماهيّة، بسَيْرورَةِ المَسؤول عنْه، على النّحْو الذي يُوَجِّهُ الاهتمامَ صَوْبَ حَرَكيَّة الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر لا نَحوَ عناصرَ ثابتة تَحجُبُ ديناميّتَه. فالماهيَّة، شِعْرياً، حيَويَّة، أي مُتحوِّلة ومُتجَدِّدَة باسْتِمْرار. السُّؤالُ عنها يَنبَغي أنْ يَرْتكِزَ على الوَعْي بهذا التصوّر الديناميّ، لئلاّ يُصبحَ سؤالاً ميتافيريقيّاً، أي مُنشَغلاً بالثابت و"الجَوْهَريّ". ما يُحَرِّرُهُ مِنَ البُعْد الميتافيزيقيّ هو انفِصاله عن "الجوْهريّ" المُتعالِيّ عن التَّحَوُّلات.

4.2. حجاب الخطاب المَدْرَسيّ. المَعْرِفيُّ رافِدُ المَدْرَسيِّ لا العكس، هذا ما لا تكفُّ العلاقة بيْن المعرفة العالِمة والمُؤسَّسَة المدرسيّة عن تأكيدِ رَجاحَتِه. وإذا كان منطقُ اشْتِغال هذه المؤسّسة يقتضي مُراقبة مَعرفية يَقظة، فإنّ تَسرُّبَ خطابها إلى النقد المُنجَز خارجَها يُشكِّلُ خطورَةً تَسْتدعي التفكيكَ المُسْتمِرّ. ذلك أنّ الفكرَ النقديّ مُخالِفٌ للسَّيْرورة التي تخضَعُ لها المعارف المدرسيّة.

تَسَرُّبُ هذا الخطاب إلى المقارَبة النقديَّة للشِّعْر المغربيّ المُعاصر يُضْعِفها، إذ كلّما تسلَّلَ من سياقه لِيَضطلِعَ بِمَهَمّة النقد المعرفيّ غَدا حجاباً مانِعاً للرُّؤية. كلُّ المفهومات مُهَدَّدة بِفِعْل التَّكرار والاجترار ومنطق الاعتياد بأنْ تَتَصَلّبَ وتُصْبحَ مدرسيّة. ثمّة، على سبيل التمثيل لِهذا التحوّل، مداخِلُ قرائيّة عديدةٌ أثبَتَتْ رَجاحَتَها في نقد الشِّعْر بوَجْهٍ عامّ؛ منها: مدخل الخيال، والإيقاع، والتركيب، والتداخل النَّصّيّ، وتفاعُل الشِّعريّ مع النثريّ في البناء، والغموض، والكتابة، والمعنى، وغيرها. لكنّ هذه المداخل تَفقدُ تَوَهُّجَها وحَيَويَّتَها بِفِعْل الاجترار وتَراخِي المُراقَبة النظريّة، أي بِفِعْل

المنطق السِّرّيّ لِمَا هو مدْرَسيّ. تَكُونُ المفهوماتُ، في مختلف الحقول، مُنْتجة كلّما خَضَعَت لِمُراجَعَة لا تنتَهي. وما إنْ تَتَوَقفْ هذه المُراجَعَة، تُصابُ المفهوماتُ بالعُقم. فيَحْرصُ الخطابُ المدرسيُّ، كما هي الحال في الخطاب الإعْلاميّ أيضاً، على أن يُؤَمِّنَ لِهذا العُقم، وَفقَ آلياتٍ مُعَقّدَة، حياةَ التداوُل لا حياةَ التّجَدُّد المعرفيّ.

3. أسئلة مُؤَجَّلة

التَّوَجُّهُ النقديّ إلى الحُجُب، التي ألَمَحْنا إلى بَعْضِها، يَتَغيّا، في الخُطوَةِ الأولى، اسْتعادَةَ المَتْن مَعرفيّاً بالنّفاذ إلى نِدائه الحيّ. وهو ما لا يَسْتَقيمُ إلاّ بالتّمْييز بيْنَ النقد والمَتْن الذي عليْه تأسّسَ هذا النقد، أي بيْن ما يَبْنيه الخطابُ الواصف والاحْتمال المفتوح للخطاب المَوْصوف. فالثاني مُتَمَلّصٌ دَوْماً منْ مُمْكن الأوّل. وكلّما كفَّ النقدُ عن إضاءَةِ المَتْن المدروس، نادَى المَتْنُ على مُقارَباتٍ جديدةٍ لِتَرْفعَ الحُجُبَ عنه وتكشفَ البعيدَ فيه. فيستدْعي هذا الوضْعُ سماعاً جديداً ومواقعَ مُغايرةً لِمَا تكرّسَ في الدّرْس النّقديّ.

باسْتِعادَةِ مَتْن الشّعْر المغربيّ المُعاصر مَعْرفيّاً، يُمْكنُ للبَحْث عن أفق سَمَاع نداءاته أنْ يَبْدَأ. أفقٌ رَهينٌ ببناءِ الأسْئلة الحيَويّة، الخَليقة بمُواكبَة مَجْهُولِ هذا المَتْن وارْتيادِ الأقاصي التي إليها يَتوَجّه. هذه الأقاصي هي ذاتُها ما يَرْسُمُ المسالكَ التي يَتَعيّنُ على المُقارَبات أنْ تَمْشي فيها، اسْتِحْقاقاً للمُحاوَرَة التي يتطلّبُها الشّعْر.

النقدُ الشِّعْريُّ، بما هو مُحاوَرَة، مُمارَسَة حَيَويّة، تنطلِقُ من سَماعِ نِداءِ الكتابة الشّعْريّة. ومتى تحقّقَ هذا السّماع، الذي نصّ على مَشَاقّه العارفون والمُفكّرون، تَسَنّى، في ضَوْئِه، اجْتِذاب هذا النداء نَحْوَ ما يُؤَمِّنُ امْتداداته البعيدة. وتصوّرُ النقد بوصْفِه مُحاوَرَة، يتطلّبُ خلقَ الجُسور بَيْنهُ وبيْنَ الفكر، بما يَقتضيه هذا التّجْسيرُ من انفتاح النُّقادِ على مَرْجعيات فكريّة وفلسفيّة. هذه المنطقة، التي لامَسْتها بعضُ المُحاوَلاتِ المحدودة، لا تَزالُ مُؤَجَّلة في ما تحقّقَ من مُتابَعاتٍ نقديّةٍ للشِّعْر المغربيّ المُعاصر.

لقد استشرَفَ الشِّعْرُ المغربيّ المُعاصر، بتفاوُتٍ بَيِّن بيْنَ تجاربِ أعلامه، أراضيَ قصيّة. غيْرَ أنّ النقدَ ما زال لمْ يُقلّب بَعْدُ تُرْبَتَها لِبلوغ الخبيءِ فيها. ما أرْسَاهُ الشُّعراءُ المغاربة المُعاصرون، في تبايُنهم الذي يتعيّنُ على المُصاحَبَة ألاّ تَنْساه، مُتقدِّمٌ على الإضاءاتِ المَحْدُودَةِ التي اجتذبَها نداءُ هذا الإرْساء.

لعلَّ هذه الهُوّة، التي ما انفكّت تَتَوَسّعُ بيْنَ مُنْجَز الشِّعْر المغربيّ المُعاصر ومُنْجَز نقده، تقتضي، ممّا تقتضيه، ما يلي:

1.3. الحِرْص على الانطلاق ممّا أرْسَتْهُ الدِّراسات النقدّيّة التي اتّخذتْ من الشِّعْر المغربيّ المُعاصر مَتْناً لها، كيْ يتَسَنّى اختبارُ ما تحقّقَ فيها. لابُدَّ من الإنصات للدِّراسات، على نُدْرَتِها، التي امْتلكتْ سُلطة معرفيّة في زَمن إنجازها أو سُلطة تاريخيّة في مسار المُتابعَة النقديّة، إذ لا يُمْكنُ أنْ نَبْني قراءاتٍ مُسْتقبليّة بنسيانٍ عقيم لِمَا تحقّقَ، لا لاسْتئناف أسْئلة ما تحقّقَ، بل لتقييدها بمُمْكن زَمَنها ومَواقعِ إنجازها، بغيةِ بلوَرَة أسئلةٍ مُنبثقةٍ مِنَ الآفاق التي فتَحَها الشُّعراءُ المغاربة راهِناً. النسيانُ، في هذا

السياق، لنْ يكونَ إلاّ بياضاً مُخلاً، يَمْنَعُ ما تحقّقَ في نقد الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر مِنْ بناءِ ذاكرَتِه، ويَعُوقُ الثقافة المغربيّة الحديثة بوَجْهٍ عامّ، عبْرَ هذا المَنْع، مِنْ بناءِ ذاكرتها. لابُدَّ مِنْ تَحْليلِ هذه الدّراساتِ وتفكيكِها، إرْساءً، مِنْ جهةٍ لذاكرةِ نقد الشِّعْر المغربيّ المُعاصر، ومُلامسةً، مِنْ جهةٍ أخرَى، لحُدُودِ هذه الدراسات ولحُجُبها، بما يُمَكِّنُ من رَبْطها بزَمَنِها المعرفيّ، قبل شَقّ سُبُلٍ أخرى للمُقارَبة في ضَوْءِ تَحَوُّلاتِ الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر وتحَوّلاتِ المعرفة النقديّة والنظريّة.

2.3. إعْداد دراساتٍ أوّلية، انطلاقاً من التفكير في إنْجاز كُتُبٍ عن الشاعر الواحد وعن التجربة الشِّعْريّة الواحِدة، قبْلَ الشُّروع في إنْجاز كتُبٍ عن الشِّعْر المغربيّ المُعاصِر، بما هو مَتْنٌ مُختلف. فالمَطْمَحُ الأخير لا يَسْتَقيمُ إلاّ بتَهْيِيءِ ما عليْه يَقوم. رَجاحة هذا المُقتَرَح يُعَضِّدُها التَّشعُّبُ الذي شَهِدَهُ المَتْنُ وهو يَخُطّ لانتقالِ العَديدِ مِنْ أعْلامِه إلى تَجْربَةِ العمَل الشِّعْريّ. انتِقالٌ يَتَجاوَزُ مُمكِنَ المجموعةِ الشِّعْريّةِ الواحِدَة أو المجموعتيْن، ويُغيِّرُ نظريّاً مَوْقِعَ المقارَبَة.

يُتيحُ مفهومُ العمَل الشِّعْريّ، بما هو تجربة لا تتقيَّدُ بالزّمن المقيس بلْ بالزّمن الشِّعْريّ، مُقارَبة المجاميع المُنْضَوية تحت عمَل شاعرٍ مّا بوَصفها لحظاتٍ في مسارٍ يَحْمِلُ أثر الذات الكاتبة، ودَرَجَة تفاعُلها مع قضايا الكتابة الشِّعْريّة، والأوْعاء النظرية المُوَجِّهَة لِهذا التّفاعُل. ومن ثمّ فإنّ النفاذ إلى المُحْتَمَل النقديّ لهذا المَوْقع يتطلّبُ مُصاحبَة مُتأنيّة، تبْدَأ بتأجيلِ الأحكام المُتداوَلة بدُون سَنَد.

فمفهومُ العَمَل الشِّعْريّ لا يَنْبَني على الامتداد الزّمني في الكتابة ولا على المنظور الكمّي في الإنتاج، بل على رُؤيةٍ شعريّة تُسائلُ ذاتَها وتُطوِّرُها وَفق أفقٍ متجدِّدٍ، إليه تنحُو. العمَلُ الشِّعْريّ أفقٌ بعيد، مِنْ جهة، ومُسَوّغٌ، مِنْ جهةٍ أخرى، للاسْتِمْرار في الكتابة، أو للتوَقف عنها، كما هي الحال بالنسْبة إلى الشُّعراء الذين انتهَوا، في العديدِ من الثقافات، إلى الصّمت بوَصْفه أحَدَ آفاقِ العمَل الذي انخرَطوا في كتابَتِه.

من المجموعة الشِّعْريّة إلى العَمَل الشِّعْريّ مسارٌ أرْساهُ شُعراءُ مغاربة مُعاصِرون عديدون. وقدْ أصبحَ مُنجَزُ هؤلاء الشُّعراء يُوَفِّرُ، في هذا السياق، مَتْناً فسيحاً. مَتْنٌ يَنتظرُ مُقارَباتٍ نقديّة تَسْتَجْلي رهاناتِ المسار، وأوْعاءَهُ النظرية، وتحققاتِ هذه الأوعاء نصّياً لدَى كلِّ واحدٍ مِنْ شُعراءِ الكوكبة التي انتَسَبت عبْرَ كتابَتها إلى العَمَل الشِّعْريّ. بهذه المُقارَبات، يُمْكِنُ رَسْم المسالك المُنشغلة بالاختلاف قبْل التّماثل، وذلك بالتركيز على التبايُناتِ نظريّاً ونصّياً، على النّحْو الذي يَسْمَحُ بالكشْفِ عن الأزْمنة الشِّعْريّة التي بها تتَبَدّى شَجَرَةُ أنْساب كلِّ شاعر، ويَسْمَحُ، أيضاً، بالنفاذ إلى الأسئلة البَعيدَةِ في التّحققاتِ النصّيّة وعبْرَها. ولعلَّ هذِهِ المسالك هي ما يُتيحُ، بَعْدَ شَقّها، بناءَ الأحكام النقديَّة، بدَل الاطمئنانِ بكسَلٍ واسْتِسْهالٍ إلى إطلاقِها.

3.3. مُصاحَبَة القضايا النّصيَّة والنظريّة لحِوار الشُّعراء المغاربة المُعاصرين، في مُمارَستِهم النَّصّيَّة، مع الشِّعْر العالميّ. فالتَّحَرُّرُ مِنَ المَرْجعيَّة المشرقيّة، الذي تَبَلْوَرَ الوَعْيُ به مُنذ سبعينياتِ القرن الماضي،

أتاحَ تَوْسيعَ الأفق الشِّعْريّ بتوْسيع النّصّ الغائب. ذلك ما هيَّأ التفاعُلَ مع جغرافيات شعْريّة جديدة. تفاعُلٌ ما انفكّ يتنامَى، مُلزماً الخطابَ النّقديَّ بمُواكبَة نَظريَّةٍ ونَصّيَّةٍ مُتجَدِّدَتَيْن، لتَأمين النفاذ إلى ما يَغتَذي منْهُ المتنُ الشعريّ المغربيّ المُعاصر، وإلى قوانين مُحاوَرَته لهذه الشِّعْريّات. إنَّهُ أحَدُ السُّبُل المُهَيِّئَة للاقتراب، نصيّاً ونَظريّاً، من تَفاوُت انخراط الشعراء في التّفاعُل مع المعرفة الشِّعْريَّة الحديثة.

في هذا الحوار وعبْرَ تحققاته النَّصِّيّة، يَتَكشَّفُ، بوَجْهٍ خاصٍّ، المدلولُ المفتوحُ لنَعْت "المغربيّ" في عِبارَة "الشِّعر المغربيّ المُعاصِر". ليْسَ النَّعْتُ "جَوْهَراً" يُحيلُ على ثوابتَ جامِدَة. كما لا يَنْحَصِرُ في موضوعاتٍ خارجيَّةٍ أو أمكنةٍ أو إحالات، بل هو أساساً، مَتَى احْتَكَمْنا إلى ما يَبْني الشِّعْريّ، حوارٌ مع الكتابة العالميَّة انطلاقاً من بناء نَصّيٍّ وتفاعُلٍ نظريٍّ. الصَّوْتُ المغربيُّ نَسْمَعُهُ في هذا التفاعُل لاخارجَه، انسِجاماً مع الهُويَّة التي يَنشُدُها الشّعر.

الحِوارُ، بهذا المعنى، منطقة خصِيبَة، تنتظِرُ دراساتٍ نقديَّة مُنشَغلة بالأزْمنة الشِّعْريَّة التي تُضْمِرُها المُمارَسة النصّيَّة للشُّعراء المغاربة المُعاصِرين. منطقة لإرْساءِ نقدٍ مَعْرِفيّ، ينطلِقُ من بلوَرَة الأسئلة المُتجَدِّدَة بناءً على ما يَسْتشرفهُ المُنجَزُ الشِّعْريّ من آفاق، وما بَلغهُ من أراضٍ كتابيَّة. أسئلة يُمْكنُ التمهيدُ لها بما يلي: كيفَ حاوَرَ الشُّعراءُ المغاربة المُعاصرون شُعراءَ العالم؟ أيُجَسِّدُ هذا الحِوارُ انشِغالاً كتابيّاً لدَى كلِّ الشُّعراء المغاربة المُعاصرين؟ ما دَرَجَة التَّفاوُت في هذا الانشغال؟ وما هي التحققات النصّية لهذا التفاوُت بيْن مَنْ نَهَضَ من هؤلاء الشُّعراء بحِوار الشِّعريات العالميَّة؟ ما التَّجارب المغربيّة التي حوَّلت هذا الحِوار إلى تفاعُلٍ نتوج نصّيّاً ونظريّاً؟

شِعابُ هذا الحِوار، عندَ مَنْ اعتَمَدوهُ سَنَداً لتَصَوّرِهم الكتابيّ، بلا حَدّ. به يَتَحَدَّدُ الشِّعْرُ المغربيّ بما هو تجربة مُنصِتَة للذات وللعالَم، وبهِ تتكشَّفُ هُويَّة هذا الشِّعْر في انفتاحها على المعرفة الشِّعْريّة في جغرافياتٍ قصِيَّة. انفتاحٌ تطلَّبَ اسْتحقاقَ المُحاوَرة، انطلاقاً مِنَ التَّحقق النصّي الذي تُؤمِّنُهُ العناصرُ الشِّعْريّة مِنْ حيثُ التصوُّرُ الذي يَحْكمُها ويَحْكمُ الوشائجَ التي تبْنيها الذاتُ الكاتبة لهذه العناصِر.

بهذا الحِوار، انفصَلَت التجاربُ الشِّعْريّة المُنصِتة لراهِن السّؤال الشِّعريّ في العالَم عن الكتابات التي انتسَبَتْ إلى مَتْن الشِّعر المغربيّ المُعاصِر منْ غيْر سَنَدٍ مَعرفيّ. ومن ثمّ فإنّ مسؤولية النقد الشّعريّ تقتضي منهُ التفكيرَ في رَصْد التجلياتِ النصّيّة لهذا الحِوار وإخْضاع بنائها للتحليل، كيْ ينفصِلَ النقدُ، عبْرَ هذه الوجْهَة في المُقارَبَة، عن أحكام الإعلام وبَدَهيات السُّيُولة التداوليّة. إنّهُ أحَدُ المواقع الخليقة بتجْسير الهُوّة التي ما انفكّت تتوَسَّعُ بيْنَ مُنجَز الشُّعراء المغاربة المعاصرين ومُنجَز المُتابَعة النقديّة لهذا المُنجَز.

بستانيّو هسبريس
عن الشعرية المغربية المعاصرة

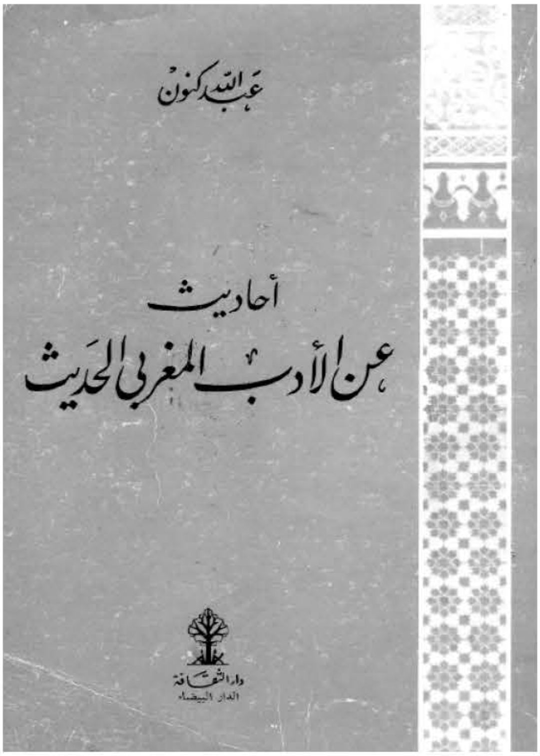
بنعيسى بوحمالة

-1-

بين عام 1962 الذي كان فيه العلاّمة المغربي عبد الله كنون يلقي، بغير قليل من الاعتداد، والمشقّة فيما نرجّح، محاضراته على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية في معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية بالقاهرة، التي هي نواة كتابه "أحاديث عن الأدب المغربي الحديث"، منافحا عن ملموسية انخراط الشعرية المغربية لنهايات القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين في فضاء الحداثة الشعرية، شأنها شأن نظيرتها المشرقية، تعبيرا وتخييلا وموضوعات.. وبين عام 2007 حيث نال الشاعر محمد بنيس، رأس الرّمح لجيل سبعينيات القرن الفارط، دفعة واحدة، جائزة «كالوبيزاتي» الإيطالية عن ديوانه «هبة الفراغ» وجائزة «العويس» الإماراتية لقاء منجزه الشعري الشامل.. فبين موقف دفاعي محض عن شرعية شعرية حديثة، كالذي انضوى إليه عبد الله كنون، وبين وضعية تتويج ومجازاة، كالتي حياها محمد بنيس، أكيد أن هذه النقلة العاتية لا تدين بتاتا لمجرد الصدفة أو الحظ الباسم، بقدر ما هي ثمرة مسار من الجهد البنائي والكدّ التخييلي والتطويع المعرفي.. ساهم فيه، كلّ واعتناقاته ومؤهّلاته، كافّة فرقاء الشأن الشعري كما رفدته سيرورات تاريخية وتمفصلات ثقافية كان لابد وأن تفرزها خمسون عاما ونيّف الفائتة، بما هي عمر الاستقلال وانبلاج فجر السيادة الوطنية..

بين اللحظتين إذن هناك مياه كثيرة، غامرة، مرّت تحت الجسر، مثلما يقال، ولولا تلك المياه لما كانت الشعرية المغربية المعاصرة انتقلت ليس فقط من أفق اللاّشرعية إلى صعيد الحضور النّاجز في المشهد الثقافي المغربي، بل وأيضا من ضيق الحال التداولية والشّح الترويجي، التي ما انفكت قائمة بشكل من الأشكال وتؤكد قصوراً في التدبير اللّوجيستيكي للمنتوج الشعري، بحيث كان صدور عمل شعري

في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي يعدّ بمثابة حدث ثقافي، بله إعلامي، صارخ، بالنظر إلى مختلف العراقيل والمصاعب التي كانت تخيّم على مجال النّشر في المغرب، إلى رفاهية "الأعمال الشعرية" ومن منقصة التّقتير الإخراجي والطّباعي إلى نعمة الديوان - التحفة وبذخه. ولعلّ هذه النقلة الوازنة التي عرفها تلقّي النص الشعري المغربي المعاصر لمّا ينصبّ، قطعا، في إيجابية المسار الذي اجتازه هذا النص، والحسم، بالتالي، مع مؤرّق اللاّشرعية والندرة وانبساط متن شعري عريض يسمح لدارسي الشعرية المغربية المعاصرة ومتتبّعي تحولاتها، من مغاربة وعرب وأجانب، بتلبية مشاغل التحليل والمقاربة والتقييم، وقبل هذا وذاك يسعف على انتقاء العيّنات والنماذج التمثيلية، الأمر الذي لم يكن من المتيسّر تصوّره، فأحرى حصوله، قبل أربعة عقود مثلا !



وعليه، ونحن نورد، فيما تقدّم، كلمة "الشرعية" ومضادّها "اللاّشرعية" فما ذلك إلاّ من قبيل التنصيص المتقصّد على لاوعي إبداعي، بل وثقافي، ضاغط وملازم سوف يستحكم في المتخيّلين، المغربي والمشرقي سواء بسواء بإزاء القيمة الاعتبارية للأدب المغربي بعامة، قديمه وحديثه، وتكون له امتدادات وتداعيات حتى في صميم القصيدة المغربية المعاصرة التي تعود ولادتها إلى الأمس القريب فقط، إلى أواخر خمسينيات القرن العشرين ومطالع ستّينياته. ذلك أن النظر السديد إلى هذه القصيدة لا محيد له عن استحضار ما يمكن نعته بمأزقية الذاكرة الشعرية المغربية في مغالبتها، التي ستستمرّ لقرون، لمشرق شعري يحصّن تمركزه الشعري بامتيازات مركزيته اللغوية والثقافية والعقديّة ويتعاطى، كنتيجة، مع الجغرافيات الشعرية العربية الأخرى كأحزمة أو هوامش شعرية ليس إلاّ تجسّد ظلّية شعرية تتساوق وظلّيتها اللغوية والثقافية والروحية، ومعاناتها، في ذات الوقت، من آفة جوار جغرافي - ثقافي غير متوازن، نعني نقمة انوجاد الشعرية المغربية الكلاسيكية على مرمى حجر من التّحدي الشعري الأندلسي أو لعنة الملك - الشاعر المعتمد بن عباد كما نلقى في الكثير من الأدبيات الاستشراقية.

من هذا الضوء، وحتى قبل أن يتجنّد عبد الله كنون للمنافحة، كما ذكرنا، عن صدقيّة ولوج النص الشعري المغربي إلى فضاء الحداثة، كان عليه أن يستجمع، قبلها، أوفى ما يمكن من الذرائع والدّفوعات، إن شئنا، وذلك في مرمى تثبيت الموجودية الشعرية المغربية أصلا، حيال مشرق متمركز من جهة وإزاء أندلس إعجازية من جهة أخرى، فكان مصنّفه الهامّ "النبوغ المغربي

في الأدب العربي" (1937)، مواليا، هكذا، خدمة نفس الهاجس النقدي والفكري الذي سوف يصدر عنه، قبله بسنوات معدودة الشاعر المغربي محمد بن العباس القبّاج في كتابه - أنطولوجيته "الأدب العربي في المغرب الأقصى" (1929)، وممهّدا، في الآن نفسه، السبيل لباحث أكاديمي لاحق، هو عباس الجراري، كي ينهض بعين الدور النقدي والفكري سواء من خلال مؤلّفه الباكر "الأدب المغربي، قضاياه وظواهره" (1979)، أو عبر إصداره المتأخر "تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830 إلى 1990" (1997)، وهو دور سيكتسي صبغة مزدوجة ما دام لم يكتف بتعضيد الموجودية الشعرية المغربية في شقّها العربي الفصيح وإنّما تعدّى هذا إلى، والأصح استبقه ب، التنبيه إلى حاصل شقّها اللّهجي الدّارج وهو يختار لأطروحته لنيل الدكتوراه، من جامعة القاهرة، موضوع الشعر الشعبي المغربي، مدافعا داخل الحرم الجامعي، وفي القاهرة إحدى قلاع المشرق المتمركز أشدّ التمركز، عن أهلية القرائح الشعرية المغربية للأداء ليس فصحويا وكفى بل ولهجيا كذلك، وهي الأطروحة التي ستشكّل مادة كتابه المعروف "القصيدة" (1970).

-2-

و ما من شك في أن ولادة القصيدة المغربية الجديدة ستكون بطيئة، متلكّئة، ومتأخرة عن ولادة القصيدة العربية الجديدة بحوالي عقد زمني وزيادة. وهكذا ففي الآونة التي كان فيها المجال الشعري بالمشرق العربي ينفرز عن جيل ثان في شعرية الريادة، سيعمّد بجيل الستينيات، وينفسح، وأساسا في العراق وسوريا وفلسطين ومصر، عن أسماء وخبرات شعرية جذرية وطموحة سوف تضع هذه الشعرية موضع إحراج، إن لم نقل موضع انقطاع، كان رواد القصيدة المغربية الجديدة يتلمّسون بعد طريقهم إلى تخومها ويتحرّشون، من داخل روحيّتهم الإبداعية التقليدية والرومنتيكية، بأوفاقها الصياغية وإملاءاتها التخييلية والرؤياوية، وهو تأخّر نابع، لا محالة، من خصوصية المشترط التاريخي والثقافي المحلي وله ما يناظره، على أيّ حال، في العديد من الشعريات العربية المحيطيّة. لكن ما هو جدير بالإلفات هو كون هذه الولادة ستردف إلى تأخّرها ذاك عسرا بنيويا مردّه إلى ما كان من سيادة ثقافة فقهية، أميل إلى السكون والمحافظة منها إلى المغامرة والانطلاق، سينتعش في كنفها النص الشعري التقليدي وتطرح في وجه لا الحداثيين لوحدهم، بل وحتى في وجه الرومنتيكيين من قبلهم، الذين يصدرون عادة عن نوع من الاتباع والحذر الشعريين، من أمثال عبد المجيد بنجلون ومصطفى المعداوي وإدريس الجائي وعبد القادر حسن العاصمي وعبد الكريم بن ثابت، مصاعب فعلية لاقتطاع أحياز، ولو محتشمة، لإبدالهم الشعري التجديدي في خارطة التعبير الشعري المغربي.

و بخلاف ما حصل بالمشرق العربي لمّا انوجد أقطاب شعرية الريادة مدعوين إلى إضاءة جوهرها الإبداعي والمعرفي وإفحام مختلف اللّوبيات الإيديولوجية والسياسية والأخلاقية والثقافية التي ناوءتها واعترضت على جمالياتها وقيمها، الشيء الذي سيعطي مقدمة ديوان "شظايا ورماد" ومصنّف "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة، ثم مقدمة ديوان "أساطير" لبدر شاكر السياب..

أو مطلقو الموجة التحديثية الثانية، عشر سنوات بعد ذلك، والتي ستسحب البساط من تحت أقدام بغداد لصالح بيروت، ممّا سيمنح أعمالا تنويرية من توقيع المعنيّين المباشرين بتلك الموجة، ككتاب "الحداثة في الشعر" ليوسف الخال وكتاب "زمن الشعر" لأدونيس، ثم مقدمة ديوان "لن" لأنسي الحاج.. خلافا لهذا إذن سوف نعدم شاعرا مغربيا من رعيل الريادة نلفيه يتحمل عبء مساءلة مشروعها التجديدي ويتولّى تدبّر ماهيتها التأسيسية وتقرّي آثارها المحتملة على العقود والأجيال الشعرية اللاّحقة. وفي هذا الباب فإن ثلاثة شعراء يعدّون من أعمدة الجيل الشعري السّتيني، وهو النعت الذي سيطلق على رعيل الريادة في إطار التوصيف الجيلي المعهود، هم أحمد المجاطي ومحمد السرغيني ومحمد الخمار الكنوني، كان متاحا لهم، بفضل موقعهم الجامعي مقايسة مع باقي مجايليهم، أن ينجزوا هذه المهمّة، ما دام لها مساس عضوي بمشروعهم الشعري الجمعي، سوى أنهم فضّلوا، كلّ ودواعيه الخاصة، العمل على موضوعات أكاديمية أخرى متنازلين، على هذا النحو، عن تناول تجربتهم الشعرية لفائدة أبنائهم الشعريين الرمزيين القادمين، الأمر الذي سيتأتّى في غضون السبعينيات (سيشتغل أحمد المجاطي، على سبيل المثال، بالشعر العربي المعاصر لنيل دبلوم الدراسات العليا بينما سيختار موضوع "أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث" لأطروحة الدكتوراه، أمّا محمد السرغيني فسينكبّ على تجربة الصوفي الأندلسي، ابن سبعين، سواء في رسالة السلك الثالث أو في أطروحة الدكتوراه، في حين سيفضّل محمد الخمار الكنوني تحقيق مؤلّف عروضي في إطار رسالته الجامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا. وكان لابد أن تنصرم قرابة أربعة عقود وأكثر على انطلاق المشروع الشعري الستيني ليطلع علينا شاعر من نفس الرعيل، لكنه غير محسوب على الحرم الأكاديمي، ألا وهو محمد الميموني، بكتيّب وسمه ب "في الشعر المغربي المعاصر").

و بصرف النظر عن هذا المعطى الدّال، فإن العودة إلى بواكير نصوص الستينيين، وبدرجة أخصّ إلى نصوص أحمد المجاطي ومحمد السرغيني ومحمد الخمار الكنوني ومحمد الميموني وبنسالم الدمناتي..؛ وإخضاعها للنظر الفاحص لتكفل استخلاص القسمات المائزة لما يمكن تصنيفه كاقتصاد شعري تجديدي مقتّر، بأثر من طابعه التّأسيسي، يستهدي الجملة الشعرية التي اجترحتها شعرية الريادة (بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي..) وشعرية من سوف يوضعون في خانة الملاصقين (سعدي يوسف، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، خليل حاوي، أدونيس..)، سيّان من حيث المدوّنة المفرداتية أو الأنساق التوليفية أو العامليّة الإيقاعية أو المواظفة التخييلية أو الفاعلية التّناصية.. ويقتات إلى حدّ ما، بالنسبة لمن أسعفتهم اللغة الفرنسية أو اللغة الإسبانية، على بعض من أرصدة الشعريتين الفرنسية والإسبانية.

هذه المشخّصات لربّما قد تلتبس أو تنبسط، قليلا أو كثيرا لا فرق، إن نحن توسّلنا، مثلا، إلى هذه النصوص بوسائط قرائية من قبيل العناوين النقدية التي تناولت التجربة الشعرية الستينية، أو جوانب منها، وفقا لحساسية مؤدلجة لا غبار عليها، ككتاب "المصطلح المشترك" لإدريس الناقوري وكتاب "درجة الوعي في الكتابة" لنجيب العوفي، وكتاب

"شعر الطليعة في المغرب" لعزيز الحسين، لكنها تبقى، أي المشخّصات، هي النواة الصلبة للمشروع الشعري الستيني في كلّيته، عدا ما كان من تغايرات وتنويعات واردة بطبيعة الحال، لا تنال من صلابة النواة، استتبعتها فرادة المسارات الشخصية لشعرائه وتباين اعتناقاتهم وخبراتهم الوجودية والكتابية.

وعلى رغم قيمة هذه العناوين، فإن ما ينقصها، انسجاما مع ما أسلفنا، لهو عنصر الحميمية المتطلّب في مقاربة متن شعري تأسيسي وحاسم، كالمتن الستيني، ضمن وضعية ثقافية خاصة، كالوضعية الثقافية المغربية، أي تلك الجرعة من الإحساس التي يؤول معها البحث في الشعر المغربي ونقده، تلقائيا، إلى ضرب من رهان شخصي بكامل ما في الكلمة من معنى، وكان لزاما، والحالة هذه، أن يتعهّد هذه المأمورية الجسيمة، والشيّقة في آن معا، شاعر معني عن الآخر بتراثه الشعري القريب الذي تحدّر إليه من آبائه الشعريين الرمزيين بدرجة لا تقلّ عن انهمامه بمستقبل قصيدة بديلة انخرط هو وجيله السبعيني، الطافح حماسا، في مراودتها عن ممكنها الأدائي والتعبيري.. الثقافي والروحي.

مؤرّقا إذن بسؤال الشعر المغربي.. بقرائن موجوديته وحدود شرعيته.. بمعيقاته وممكناته.. موتورا على مشاكسة أمّهات القضايا الشعرية وعويص المعضلات الثقافية، وقابسا من غيرة أولئك المرافعين الأوائل عن الهوية الشعرية المغربية القحّة، التي لا منازعة فيها، سيجد محمد بنيس نفسه مزجّا به، لكن بإرادوية سمحة ومفتوحة، في أتون المنجز الشعري الستيني، نصوصا وسياقات وخلفيات ونتائج، وذلك من خلال رسالته لحيازة دبلوم الدراسات العليا التي ستخرج في كتاب يحمل عنوان "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية" (1979).

فالوفاء لأحقيّة الهوية الشعرية المغربية المعاصرة سوف لن يوقعه، إن أردنا، في مطبّ التراخي عن تلويناتها البنائية والتمثّلية المتراكبة موائما، بهذه الكيفية، بين أولوية الموجودية الشعرية وبين أخلاقية الرصد العلمي المستدقّ لأوجه هذه الموجودية وتمظهراتها، مستندا، لهذه الغاية، إلى الجهاز المفاهيمي للبنيوية التكوينية وإلى جملة من المعارف البّويطيقية واللسانية والسيميائية والأسلوبية، ومعتمدا فكرة البنية الدّالة، المستوعبة نصّيا والمفعّلة تاريخيا ومجتمعيا وثقافيا ليخلص إلى ما ارتآه حدودا خمسة لتجربة المعاصرة وهي: -1 الظهور المتأخر في المغرب -2 كونها حركة أفراد وليست حركة مدرسة -3 الضّعف في الكمّ -4 وضعية النقد -5 بين اليمين واليسار. مدافعا، في أثناء هذه النمذجة، عمّا اعتبره بنية للسقوط والانتظار، مؤدّاها أن شعراء الجيل الستيني لم يكن مخوّلا لهم سوى التّذرع بوعي ثبوتي لأنهم كانوا جزءا لا يتجرأ من شريحة برجوازية صغرى انحبطت آمالها التاريخية العريضة جرّاء خيبات عهد الاستقلال وتكدّراته.

و الواقع أنه لا يمكن التهوين من قدر المغامرة العلمية - الحميمة التي ركبها محمد بنيس وهو يخوض في أسئلة المنجز الشعري الستيني وقضاياه، هذا المنجز الذي بقدر ما يشكّل الذّروة التصعيدية لمأزق الهوية الشعرية المغربية القحّة يتلامح، بالموازاة من هذا، مفرقا دقيقا في مهبّ التاريخ الشعري المغربي.

و بوصفه معنيا، هو الآخر، بالشعر المغربي

المعاصر، كما مجايله محمد بنيس، علاوة على كونه باحثا جامعيا، سيقرّ عزم عبد الله راجع، وذلك في حمأة الجدال الإيديولوجي والثقافي حول هذا الشعر، على التكفّل بدراسة المنجز الشعري لجيله السبعيني، بمعنى البحث في نطاق فترة تالية على الفترة التي اقتطعها محمد بنيس لدراسته، مع السعي إلى ضبط منسوبها التّجاوزي المحتمل و، بالتالي، محاولة تعيين مؤشّر الانتقال الشعري، في إطار تجربة المعاصرة، من مدار التأسيس إلى مدار التجريب، وهو ما سيتولاّه في رسالته الجامعية للحصول على دبلوم الدراسات العليا والتي ستصير، بدورها، إلى كتاب تحت مسمّى "القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد" (1987)، ومثلما يفصح عن ذلك في مفتتح هذا الكتاب فإن ".. رغبتي في الواقع إنّما تعود إلى حضور متن شعري لم تواكبه دراسة نقدية تحليلية تشذّب منه وتغذّيه. فدراسة الصديق محمد بنيس ركّزت على أغلب الأسماء التي كان لها حضورها القويّ خلال مرحلة الستينات (...) وكان لديّ إحساس قويّ بأن الأسماء التي ظهرت بعد هذه الفترة يملك الكثير منها نكهة متميّزة ومذاقا مغايرا لما كان سائدا في الستينات، فكان لزاما عليّ ألاّ أغضّ الطرف عن هذا الحضور القويّ والمتميّز لمتن شعري ينبغي فحصه والتّمعن فيه".. كذا، وتوسّلا منه، هو أيضا، بالبنيوية التكوينية وبالمنهج النفساني - الموضوعاتي لشارل مورون، ومراهنته على فرضية الرؤيا البروميثيوسية سيكبّ على المتن الشعري السبعيني الذي تؤلفه نصوص محمد بنيس، محمد بنطلحة، علاّل الحجّام، محمد الأشعري، أحمد بنميمون، حسن الأمراني..؛ واضعا يده على القيمة المضافة لتجربة جيله واقتراحاتها الجمالية والتخييلية والرؤياوية النوعية.

ولأنه لا انقطاعات جازمة في حقل العلوم المحض، فما بالنا بالإبداع، فإنه ليحقّ لنا القول، استهداء بمقولة الناقد والسيميائي الأمريكي مايكل ريفاتير المتصلة بالنّطفة والقواميّة الشّعريتين، بأن المشروع الشعري السبعيني، على تجريبيته البالغة، إن هو، عمقيا، إلاّ صنف من تدريج للبذرة الشعرية التي استزرعها الستينيون وتصليب لهيئتها النّصية والدلالية والترميزية بسبب من تمتّعهم، أي السبعينيين، بامتياز التحرّر من إكراهات التأسيس والتدشين التي تعلي من سهم البراغماتية والكفاية وترجئ، عادة، بغيات الاستزادة والتفنّن والتّنميق إلى حين، لأنهم نتاج فترة تاريخية وثقافية موالية سيتشبّعون حتما بمحمولاتها المتقدمة، من حيث المبدأ، على الفترة التي احتوت آباءهم الشعريين الرمزيين. من هنا انفتاح الشعرية المغربية المعاصرة، على أيديهم، على جملة شعرية أكثر تعقيدا وأيقونية تستثمر سجلاّت لغوية جديدة ونواظم أسلوبية مبتكرة وأشكالا إيقاعية تستمدّ غناها من تعدّدية الأوزان وتفعيل نغمية الرّحم النّصية وركوب تقنية التدوير، إمّا الكلّي أو المقسّط، هذا علاوة على اعتماد جماليات الفنون التعبيرية، من رواية وقصة قصيرة ومسرح وسينما وتشكيل وموسيقى ورقص، كالحكي الشعري والتشييد المشهدي والحوارية والمونولوغ والاسترجاع والبّوليفونية الدرامية والمونطاج والتّبئير والتّظليل والكوريغرافيا..؛ زد على ذلك احتفال جماعة من شعراء الجيل، وهم محمد بنيس وعبد الله راجع وأحمد بلبداوي، الذي سيلتئمون في إطار تجربة مجلة "الثقافة الجديدة"،

الطليعية، التي سوف يصدرها محمد بنيس أواخر السبعينيات ويدلي في أحد أعدادها (19 / 1981) ببيانه الشهير في الكتابة، بالخط المغربي الأصيل، كأحد عناصر الهوية الثقافية المغربية، واستدماجهم إيّاه في السّيماء التحريرية لقصائدهم، الشيء الذي سيعطي دواوين حصرية تستدعي، من بين ما تستدعيه، توقّدا بصريا لا غنى عنه في أيّما قراءة هادفة ومنتجة. أمّا من حيث المرجعية الشعرية فسيشيحون بمخيّلاتهم عن تلك التي تكرّست لدى سابقيهم مرسين، في مقابل هذا، قنوات استرجاع وتناصّ مع آفاق شعرية متنوعة، فرنسية وألمانية وإسبانية وإيطالية وروسية وأمريكية وأمريكية - لاتينية.. وغير متهيّبين من التعاطي مع أعمال شعرية مستعصية تمخضت عنها حلقات ومدارس ذائعة في الشعرية الغربية كالتّصويرية الأمريكية والدّادائية والسريالية..

إلى هنا يكون طوران اثنان في مسار الشعرية المغربية المعاصرة قد انحسم أمرهما ألا وهما طور التأسيس وطور التجريب، لذا فلا مانع أمام الجيلين الفتيّين اللذين سيبلورهما عقدا الثمانينيات والتسعينيات من العمل الشعري على أرضية صلدة، ممهّدة، ومسوّاة والظّفر، بالتالي، بموقع ما مستحقّ، لا مراء في ذلك، في بؤرة المشهد الشعري المغربي. ولكون شعراء الجيلين قد حلّوا متخفّفين من ثقل التأسيس ومن وطأة التجريب، اللذين عاندهما الستينيون والسبعينيون، فإنهم سيذهبون بحريتهم الكيّانية والإبداعية مذهبا قصيّا سيتنصّلون، أو جلّهم بالأقلّ، بمقتضاه، من معظم الأوفاق الكتابية والرؤياوية التي استحكمت في الوجدان الشعري العام. ومن ثم إن كان الستينيون قد وقعوا في حضن رؤيا انتظارية، رواقية، والسبعينيون قد انشدّوا إلى رؤيا بروميثيوسية، قربانية، بمعنى موالاتهم لماهيات الإنسان والتاريخ والمستقبل، فإن الثمانينيين والتسعينيين لسوف ينفضون أيديهم، بالمرّة، من استيهامات سابقيهم مستقيلين، بإصرار يكاد لا يمارى، من عظائم الخطوب المجتمعية ومعها الآمال التاريخية اللاّتحدّ، إذ منتهى ما غدوا يمركزون فيه أخيلتهم لهو وضيع الجزئيات والمتفرّقات والتفاصيل التي يحبل بها معيشهم اليومي. فقد انتهى، بالنسبة إليهم، كلّ شيء: المجتمع، القيم، التاريخ، على حدّ تعبير المفكر الأمريكي فرانسيس فوكوياما، المستقبل، الأسطورة، ولا يقين عندهم سوى في أسطورة الشاعر الشخصية التي تعتاش على التّوضعات الوقتية لأنا شعرية تنوب مناب الشاعر في فضاء القصيدة وتلهج بمسرّاته وإحباطاته ضمن محفل تلفّظي يفيض اختلاجات واحتقانات ومواجد مشتطّة في فردانيتها.

و لعل الورقة الجمالية الأساسية التي اقتدر هؤلاء الشعراء على تبنّيها وتفعيلها بمزيد من الفطنة والاجتهاد هي قصيدة النثر. وفي هذا المقام فنحن لا نعدم، بالإطلاق، نماذج من قصيدة النثر في المتن الشعري السبعيني تأخذ شكل التماعات أو، بالأولى، تربّصات أوّلية بهذا الاختيار الأدائي، لدى كلّ من محمد بنطلحة والمهدي أخريف ورشيد المومني، في الوقت الذي سيحترز عليها كلّ من محمد بنيس، في فترة من الفترات، وعبد الله راجع وعلاّل الحجّام، مع ذلك فإن انفجارها المدوّي، المتساوق حتما مع مجريات الشأن الشعري العربي والعالمي، سيتمّ بفضل نخبة من الثمانينيين والتسعينيين، كمبارك وساط وحسن نجمي وياسين عدنان وطه عدنان

وسعيد الباز ومحمد حجي وعبد الحق سرحان..؛ ممّن سيبدعون قصائد نثر تتمثّل مختلف المهارات التي يقوم عليها هذا النمط الشعري، من إيقاع داخلي وشذريّة وحكي وسينوغرافيا وتمويه ومفارقية وسخروية.. ممّا تلحّ عليه مجمل التراثات النظرية والإبداعية، إن عربيا أو عالميا، التي اعتنت بقصيدة النثر تاريخا ونظرا وأجرأة.

-3-

بين اللحظتين - الميقاتين التاريخيين الدّالين، الملمع إليهما في مستهلّ هذه الورقة تفاعلات ومستجدّات كثيرة سيعرفها الواقع الشعري المغربي الراهن لم يكن لها غير أن ترتقي بوعي فاعليه الأساسيين وأن تجوّد من قيمة النصوص والتجارب الشعرية وأن تعيد ترميم المعادلة الجائرة التي انقحمت فيها تعالقات المشرق والمغرب الشعريين.

فمن مجرد أن يكون الشأن الشعري الحداثي شغل حفنة من الشعراء، لا أقلّ، في منطلق المشوار إلى، ودونما تهويل أو تزيّد، هذه الكثرة الكاثرة من أسماء وأجيال وتيارات وحساسيات.. من ندرة الإصدارات الشعرية وصعوبة منالها إلى هذا الزّخم من العناوين، بحيث تطوّر الأمر إلى معدّل ديوان شعري على رأس كلّ شهر، بل وصار متاحا معاينة كامل تجارب بعض الشعراء توسّطا بصيغة "الأعمال الشعرية"، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وهو ما تأتّى لجملة من الشعراء الستينين، كمحمد السرغيني ومحمد الميموني وعبد الكريم الطبّال..؛ والسبعينيين، كمحمد بنيس ومحمد بنطلحة ومحمد الأشعري والمهدي أخريف..؛ من منفلت بعض التّقريظات المتعاطفة مع الأدب المغربي، بعامة، والشعر المغربي، بصفة خاصة، من قبل بعض الأسماء الفكرية والنقدية المشرقية المعدودة، كشكيب أرسلان ومحمد الصادق عفيفي وسيّد حامد النّساج وأحمد كمال زكي وعبد الواحد لؤلؤة..؛ أو على شاكلة ما فعله أدونيس، في تثمينه لشعر محمد بنطلحة، في كتابه "الحوت الأزرق" أو بول شاوول في كتابه "علامات في الثقافة المغربية" الذي يحتفي فيه بالدور الطليعي لشعراء مجلة "الثقافة الجديدة"، كإشادات معزولة عن الموقف التنقيصي أو الازدرائي العارم من / ل ما ينتج شعريا في المغرب إلى غير قليل من الجدّية والمثابرة في متابعة الفاعلية الشعرية المغربية، إن من طرف الشعراء والنقاد والإعلاميين المشارقة أو من لدن مراكز البحث والمعاهد الأكاديمية في بعض العواصم المشرقية.. ولربّما كان كتاب "محمد السرغيني وتحديث القصيدة المغربية" (منشورات منتدى أصيلة بالمغرب) والعدد الخاص من مجلة "الشعراء" (ع 28/29 - منشورات "بيت الشعر الفلسطيني") حول الشاعر محمد بنيس، اللذان ساهم في تحرير موادّهما شعراء ونقّاد وباحثون مشارقة إلى جانب نظرائهم المغاربة، أجلى مثال للتحوّل الذي طرأ على تموقف المشارقة من الشعرية المغربية.. من الانسداد التّام، أو يكاد، لأبواب دور النشر المشرقية في وجه العناوين الشعرية المغربية إلى التنازل، وإن تدريجيا، عن هذا الصدود التاريخي بإفساح المجال لبعضها سواء في مطابع القاهرة أو بيروت أو بغداد أو دمشق أو عمّان، أمثلة هذا طباعة ديوان الشاعر الستيني عبد الرفيع جواهري "وشم في الكفّ" في بيروت، وديوان مجايله عبد السلام الزيتوني "نسيت دمي عندهم" في عمّان، وديوان الشاعرة

مليكة العاصمي "كتابات خارج أسوار العالم" في بغداد، ودواوين محمد بنيس: "مواسم الشرق" في بغداد و"نبيذ" و"هناك تبقى" في بيروت، فضلا عن "أعماله الشعرية" التي طبعت بدورها في بيروت، وديوان محمد بنطلحة "غيمة أو حجر" في بغداد، ودواوين محمد الأشعري: "صهيل الخيل الجريحة" في بغداد و"عينان بسعة الحلم" و"يوميات النّار والسّفر" في بيروت و"حكايات صخرية.. سرير لعزلة السّنبلة" في القاهرة، وديوان المهدي أخريف "باب البحر" في بيروت، وديوان محمد عزيز الحصيني "كيف تأتي المنافي" في دمشق، وديوان حسن نجمي "على انفراد" في بيروت، وديوان وفاء العمراني "أنين الأعالي" في بيروت، وديوان ياسين عدنان "رصيف القيامة" في دمشق، وديوان عائشة البصري "ليلة سريعة العطب" في بيروت..؛ إضافة إلى تبنّي دور نشر عربية في أروبا، كدار "ألواح" في مدريد ودار "غلجامش" في باريس ودار "الجمل" في كولونيا، لأعمال شعرية مغربية من توقيع بعض الأسماء الشّابة. وإذا ما احتسبنا حجم حضور الأسماء المغربية في بعض من المنابر الأدبية العربية، مثل "الآداب" اللبنانية و"الأقلام" العراقية و"إبداع" المصرية و"الموقف الأدبي" السورية و"نزوى" العمانية و"عمّان" الأردنية.. علما بأن كلاّ من مجلة "الآداب" ومجلة "الأقلام" ستصدران أعدادا خاصة عن الأدب المغربي، أو في أخرى عربية تصدر في بعض المغتربات، ك "ألواح" (مدريد)، "فراديس" (هامبورغ)، "ضفاف" (فيينا)، "الناقد" (لندن)، "بانيبّال" (لندن)، "الحركة الشعرية" (مكسيكو)..؛ وكذا تواجدها المواظب في بعض المواقع الشعرية على الشبكة العنكبوتية، مثل "جهة الشعر" و"كيكا"، لأمسى في مكنتنا إدراك مدى الاكتساح الذي يسجّل لفائدة النص الشعري المغربي المعاصر، الشيء الذي يخدم انتشاره ومقروئيته.. من شبه العزوف عن القدوم إلى المغرب، الذي سيغشى مزاج غالب أفراد النخبة الشعرية المشرقية، إلى مداومة زيارة المغرب، وبخاصة في السنوات الأخيرة، لكونه تحوّل، بفعل الحراك والدّينامية اللذين يسمان الفعل الإبداعي والثقافي الذي تنهض به جمعيات ومؤسسات ومرافق متعددة، إلى نقطة جذب واستقطاب، بل وسيتعدّى هذا الولع حدود زيارة المغرب والمشاركة في بعض الملتقيات والأنشطة الشعرية إلى قيام بعضهم بإصدار دواوين شعرية ستتولاّه دور نشر مغربية، ومن هؤلاء أدونيس، سعدي يوسف، محمود درويش، سركون بولص، عبد المنعم رمضان، سليم بركات، سيف الرحبي..؛

هذا الذي بسطناه كانعطافات ومتغيّرات، بله ارتقاءات، في الموقف الشعري المغربي المعاصر سنكون، فيما نخمّن، اختزاليين جدّا إن نحن رددناه فقط إلى نبل المواهب الشعرية المغربية وطيّب الانتواءات وغيّبنا، عنوة، عامل الجهد والعنت والتّطلب الذي وحّد بين كافة المنتسبين إلى حقل الشعر، وذلك بصرف النّظر عن الأسماء والأجيال.. الروّاد واللاّحقين.. الرجال والنساء، كلّ ونصيبه، ومعه جماع من الحيثيات والعوامل السوسيو - الثقافية التي ما كان لها إلاّ أن تمدّ القصيدة المغربية بحافزية فائقة.

و في هذا الصدد ليس بمقدورنا تناسي الخدمة التي سيسديها النظام السياسي الليبرالي في المغرب وتعدّدية الرؤى السياسية والقناعات الإيديولوجية والمناولات الإعلامية للفعل الإبداعي والثقافي إجمالا،



لوحة فانسون فان كوغ

ممّا سيفسح هامشا ملائما لحرية الكتابة والإبداع والسّجال والاختلاف ويخوّل للشعر، كأحد تجليات هذا الفعل، إمكان انطلاقه وتناميه وتقدّمه. أيضا تسجّل للمؤسسة الجامعية في المغرب أفضال كثيرة فيما يخص الاعتناء بالنص الشعري المغربي، مدارسة وبحثا ومنتديات، لكن الجرعة المعرفية الأهمّ التي سيتغذى عليها هذا النص سيكون مصدرها الفورة العلمية التي ستعيشها حقول اللغويات والإنسانيات في رحاب الجامعة من خلال أسماء لامعة ومشاريع كتب سيتجاوز صيتها الرقعة الثقافية المغربية إلى النطاقين العربي والدولي. وفي نفس السياق لابد من التنويه إلى المفاعيل الإيجابية التي تؤول إلى بعض الائتلافات الثقافية، ك "اتحاد كتّاب المغرب"، الذي سيسطّر، عبر مسيرته، ما لا يحصى من الندوات النقدية والقراءات الشعرية جاعلا من مجلته "آفاق"، لسانه الثقافي، فضاء للشعرية المغربية المعاصرة بمختلف تموّجاتها، ومن جائزته الدورية للشعراء الشباب تتويجا رمزيا لعطاءات شعرية واعدة، دون أن نغفل ذكر مهرجان الشعر المتوسطي الذي كان يرعاه في إطار فقرات مهرجان الرباط الثقافي والفني الدولي. و"بيت الشعر في المغرب" الذي سيضع نصب عينيه ملحاحية عزل المسألة الشعرية، بالنظر إلى فرادتها وخصوصيتها، عن باقي الأجناس الأدبية قصد استيعابها وخدمتها على نحو أدقّ وأنجع، ومن هنا إصداره لمجلة "البيت"، الموقوفة على الشعر لا غير، واتخاذها متنفّسا للنص الشعري المغربي ونافذة، كذلك، للإطلال على جديد الاعتمالات الشعرية والمقاربات النقدية على الصعيدين العربي والعالمي، ورعايته، لذات التفكير، لمهرجان شعري عالمي ينعقد، دوريا، في مدينة الدار البيضاء وتحضره أسماء شعرية مغربية وعربية وعالمية وازنة، وما هي إلاّ سنوات قليلة حتى غدا، أسماء وتنظيما وفاعليات، في مستوى كثير من المهرجانات الشعرية الدولية، ثمّ ما كان من ترسيمه لتقليد دورة دراسية أكاديمية وإهداء أعمالها، تناوبيا، إلى أحد الشعراء المغاربة

المعاصرين الراحلين (دورات عبد الله راجع، محمد خير الدين، أحمد المجاطي، محمد الخمار الكنوني، محمد الطوبي..؛). وتوازيا مع هذا هناك محافل أخرى ستمنح الشعرية المغربية المعاصرة دفعة قوية ما في ذلك ريب وفي صدارتها المهرجان السنوي الذي سنّته، بدءا من منتصف الستينيات، جمعية "المعتمد بن عباد" بمدينة شفشاون، الجبلية الجميلة، فشكّل دعامة معنوية أساسية لهذه الشعرية، سواء في تكريسه لأسماء شعرية قائمة أو في احتضانه لأخرى فتيّة، ناشئة، والمهرجانات التي تنظّمها بعض المراكز الثقافية الأجنبية في المغرب.

أيّما حوار شعري إلاّ ويلزم أن ينطلق من موقع اقتدار وثقة وتفتّح، من وعي صحّي وسويّ بكامل الأعطاب التاريخية للذات المحاورة وثقوبها الثقافية السوداء.. أن ينطلق، بغض الطرف عن هذا، من موقع ندّية، متطلّبة في هذا المقام، وذلك مهما كان فائض قيمه الشعرية والثقافية. لذلك فعقود والشعرية المغربية المعاصرة تحاور المشرق الشعري، وذلك ضمن وارد اكتنافات هذا الحوار الشّقي والتباساته، وحيث هاجس الذود عن الذات الشعرية الوطنية والرغبة في الخلاص من عقدة الضآلة تجاه المشرق، بوصفه مركز اللغة والثقافة والعقيدة، مع ما كان من تصريف ذلك الحوار استرجاعات واستنساخات واستظلالات ل / ب النموذج الشعري المشرقي في مختلف أشكاله ومضامينه وتمثّلاته. وإذن، وقد استنفذت الشعرية المغربية هذه الوجهة، تماما كما استنفذتها جغرافيات شعرية عربية أخرى تخوميّة (أقطار المغرب العربي، الخليج العربي، السودان، اليمن)، بأثر من تراخي اعتباراتها المسوّغة، فإن وازع الارتقاء اللاّينتهي والإفادة من آفاق شعرية وحضارية أخرى لمّا سينمّي وازع الكونية لدى نشطاء الحقل الشعري وينمّي فيهم مطمح إنجاز نص شعري مغربي بمواصفات عالمية. ولأن الترجمة تقوم مقام برزخ بين الضفاف اللغوية والثقافية المتباينة فإن هذا ما يفسّر انتعاش حركية الترجمة، إلى اللغة العربية ومنها، في العقود والسنوات الأخيرة. فمن نقولات محمد السرغيني للقصيدة - الديوان "مذكرة العودة إلى مسقط الرأس" للشاعر السريالي المارتينيكي إيمي سيزير..؛ ومحمد الميموني لديوان "التماريت" للشاعر الإسباني المأساوي فديريكو غارسيا لوركا..؛ إلى تلك التي أنجزها محمد بنيس لأعمال شعراء فرنسيين مبرّزين، من أمثال ستيفان مالارمي وجاك آنصي وبرنار نويل..؛ والمهدي أخريف لمجموعات شعرية للشاعر البرتغالي فرناندو بّيسوّا..؛ مثلا، يتّضح مدى اهتمام الشعراء المغاربة بما تنطوي عليه الشعريات العالمية من مزايا يمكن أن يفيد منها لا النص الشعري ولا القارئ المغربي على حد سواء. في مقابل هذا لن تتأخر اللغات الفرنسية والإيطالية والمقدونية عن استضافة ديوان "هبة الفراغ" لمحمد بنيس، مثلما ستفرد بعض المجلات الغربية، مثل "أروبا" الفرنسية و"أطلانتيكا" الإسبانية، أعدادا محورية للشعر المغربي المعاصر، وتتحمّس جهات ثقافية، في فرنسا وإسبانيا والبرتغال وإيطاليا وألمانيا ومقدونيا، لإصدار أنطولوجيات لهذا الشعر وذلك إدناء له من مستعملي لغات هذه البلدان. ودائما في إطار هذا الحوار سيصبح مألوفا أن يحضر شعراء مغاربة عديدون في مهرجانات شعرية عالمية مقرّبين، بكيفية مباشرة وحيّة، المنتوج الشعري المغربي من دوائر الشعراء والقرّاء والمتتبّعين المنتمين إلى

لغات وثقافات عريقة وفاعلة ("لوديف" بفرنسا، "روتردام" بهولندة، "برلين" بألمانيا، "بروكسيل" ببلجيكا، "شتروغا" بمقدونيا، "مدلين" بكولومبيا، "كاراكاس" بفنزويلا..؛).

-4-

أن يستأثر الشعر المغربي المعاصر، المكتوب باللغة العربية الفصحى، بحديثنا على مدى هذه الورقة فذلك لكون هذا التّخصيص يندرج في إطار ابتغيناه، نقديا وإجرائيا، وعوّلنا عليه للاقتراب من الشعرية المغربية. نسوق هذا الكلام حتى نوضّح أن هذه الغاية المرصودة لا يمكنها، على وجاهتها، أن تعفي على حقيقة تشعّب النشاطيّة الشعرية المغربية وتعدّد وسائط كتابتها، إذ إلى الجوار من النص الشعري المكتوب باللغة العربية الفصحى هناك نصوص شعرية تحرّر أو ترتجل بشتى الدّوارج واللهجات المغربية، مثلما توجد هناك فئة من الشعراء المغاربة المعاصرين تكتب باللغة الفرنسية، وهي ظاهرة ملازمة للآداب المغاربية بأسرها، واقتدر بعض المحسوبين عليها على اكتساب سمعة دولية لا جدال فيها (لنذكر كمال الزّبدي والطاهر بنجلون ومصطفى النّيسابوري ومحمد خير الدين وعبد اللطيف اللعبي ومحمد الواكيرة..؛ من الجيل الأول، ومحمد حمّودان ورجاء بنشمسي..؛ من الجيل الشّاب)، أو بالإسبانية أو الإيطالية أو الإنجليزية أو الفلامانية أو الهولندية أو النرويجية..

لنقل، إذن، بأننا توخّينا توصيفا، موسّعا ما أمكن، للشعر المغربي المعاصر يطال مجريات الشأن الشعري في المغرب كما يستقطب مختلف أصواته ونبراته.. حساسياته وتلاوينه.. تحقّقاته وطوابعه، بما يكفل إمداد القارئ المغربي، والقارئ العربي في نطاق أرحب، بفكرة سديدة ومتماسكة عن الخارطة الشعرية المغربية التي وضّبتها، وما فتئت، أسماء وتجارب من أجيال مختلفة.. أسماء وتجارب مكرّسة وأخرى شابّة لكنها تخطو خطواتها في الممشى الشعري العام بوثوق ومسؤولية.

-5-

ختاما فلربّ سائل قد يسأل: ما شأن حاملي لواء الكلمة الشعرية في المغرب الراهن ببستنة هسبريس.. وقبل هذا لربّما بادر إلى التساؤل: ما الذي تعنيه، يا ترى، هذه الأخيرة ؟ وكيما نضع القارئ في الصورة فلا ضير في أن نسمح لنفسنا بهذا الاستطراد الوجيز:

فلقد كان المغرب، ويا للمصادفة، إقليما أثيرا للميثولوجيا الإغريقية، إذ يا ما ستقترن بعض المرويات والإسقاطات الأسطورية بأرضه. فمن أسطورة الجبّار أطلس الذي سيجني عليه عراكه الشرس مع البطل هرقل ويخرّ صريعا فإذا بزيوس، ربّ الأرباب في الأولمب الإغريقي، يمسخ جثته الهائلة إلى سلسلة جبال الأطلس الشهيرة.. إلى قيام هرقل بفكّ لحمة الارتباط القارّي بين إفريقيا وأروبا لينشأ الصّدع المائي الذي سيحمل تسمية مضيق جبل طارق، نسبة إلى القائد المغربي الذي فتح الأندلس، وإلى اليوم توجد هناك مغارة في ضاحية مدينة طنجة تحمل اسم هرقل. هذا إذا كان المتخيّل الميثولوجي المصري القديم قد موقع معاني النّور والوضاءة و، بالتالي، القداسة في الضّفة الشرقية

لنهر النيل، هبة مصر، حيث منبلج الشمس ومثوى "رع"، الإله الأكبر، وسلّط، في المقابل، على ضفّته الغربية رمزيات السّديم، المتاه، المجهول، اللاّمعنى، الخشية.. بما هي قرائن فكرة الجحيم، فإن نظيره الإغريقي، وقد موضع "هاديس"، أو الجحيم، في ايّما سفول أرضي جاهز، مقعّر ومعتم، لسوف يعمد إلى التطويح، ويااللمفارقة، بالبقع الفردوسية إلى تخوم قصيّة ليست في متناول الإنسان المحكوم بالنقص والعجز واللاّجدارة، كروضة الشّانزليزي، التي توشّحها حاليا جادّة الشّانزيليزي في قلب العاصمة الفرنسية، وجزيرة أطلنتيد، القابعة في القاع من الأوقيانوس الأطلنتيكي، ثمّ، وهو ما يعنينا هنا، حدائق هسبريس، ذات الثمار الذهبية، والتي يتخيّل أنها كانت تقع على شاطئ نفس الأوقيانوس، في جهة ما من سهل اللّوكوس الممتدّ جنوبي مدينة طنجة.

و عليه، فإنه لمن حسن طالع الشعراء المغاربة، أو سوئه، لا يهمّ، أن تغدق الميثولوجيا الإغريقية على مسقط رأسهم الأرضي، والشعري في آن معا، من أريحيّتها، من فائض تمثّلها الرّائق للعالم.. أو ليس كلّ شعر أصيل وحقيقي مسعاه إلى تلك المنطقة الوعرة، العصيّة، من دراما الوجود الإنساني، وحيث كثافة الكينونة.. امتلاؤها.. صفاؤها.. نضارتها.. تنعّمها.. وحيث يكمن المعنى الذي ليس يبزّه ولا أيّ معنى. أو لم يختزل الشاعر الفرنسي شارل بودلير، الأب الروحي للحداثة الشعرية، وظيفة الشعر في استحثات أوبة الكائن الإنساني، المرجأة على الدّوام، إلى الرّحم الأولى، العدنيّة.. إلى ما قبل حادث السقوط الفاجع.. المروّع.. التراجيدي.. أي إلى ما قبل الخطيئة.. أيّما شعر أصيل وحقيقي إلاّ وهو موتور، بالقوة وبالفعل، على التّجوهر عميقا في تلك المنطقة الحلمية، المستحيلة، التي تعثر فيها، لا في سواها، الكينونة الإنسانية على مغزاها المتأبّي والقصيدة على هويتها المتمنّعة.

لذلك فهم، أي الشعراء المغاربة، وإن لم يحوزوا، كما مواطنيهم وسائر مواطني المعمورة، على حقّ الإقامة في عدن تاريخية ومجتمعية وأخلاقية دنيوية حسبهم مفخرة حدبهم، توسّلا باللغة والمجاز الشعريين، على بستنة هسبريس.. إروائها.. تشذيبها.. صيانة ثمارها الذهبية الموعودة للحظة آتية.. من يدري ؟! مخافة أن تعيث فيها زيفا، سرقة، خداعا، وكذبا، سلالات الانتفاعيين والنّاهبين والماكرين.. ممّن يفطمهم التاريخ على انحطاطه.. خسّته.. حثالته.. وذلك مصداقا لفراسة الشاعر الراحل محمد الخمار الكنوني في قصيدة "التّنين المرمري" من ديوانه "رماد هسبريس":

"هسبريس" غد في أفول
أشرعت بابها للصوص، تموت تزول
يدخل الزّائفون
يخرج السّارقون
يصعد الخادعون
ينزل الكاذبون
قم، على حافّة النّهر عظمك جلدك لحمك ما زال غضّا،
فإنك حيّ فإنك حيّ..

الشعر المغربي: أجيال وتجارب

محمد بوجبيري

عقد من الزمن ـ بعد شرارة التجديد، التي أشعلها جيل الرواد في المشرق ـ كان كافيا لكي تصل تلك الشعلة الوهاجة ـ التواقة إلى تغيير العالم ـ إلى ربوع المغرب مع نخبة من الشباب المتشبعين بقيم الحرية، والتغيير، والرغبة في الانعتاق، ليس من المستعمر الدخيل فحسب، بل، ومن المغرب العتيق في الكثير من مظاهره الثقافية الموروثة، لذا يمكن أن نقول إنهم طلائعيون بامتياز. كانوا[1] ساعتها ـ في أواخر الخمسينيات، وأوائل الستينيات ـ بصدد إرساء دعامة لثقافة جديدة تحكمها رؤية للعالم مغايرة لما هو سائد في الأنماط الثقافية المهيمنة، بدءا من السياسة، وانتهاء بالقصيدة. استطاعوا أن يؤسسوا لحداثة شعرية حررت الشعر المغربي من القصيدة العمودية في شقيها العمودي[2]، والرومانسي[3]. ثورتهم لم تقتصر على هيكل القصيدة فقط، بل ثاروا أيضا على تلك المضامين، والأغراض التي استهلكت بفعل التكرار، والاجترار لمفردات، وتعابير تشابهت حد الضجر بفعل التقليد الذي أزمن لعدة قرون. كان شعرا ـ في كثير من نماذجه ـ بلا طعم، ولا رائحة، اللهم بعض القصائد، والأناشيد الوطنية الحماسية، التي كان يكتبها شعراء، هم في ذات الوقت قادة الحركة الوطنية، وعلال الفاسي في طليعتهم، أو قصائد ذات منحى اجتماعي تتناول بعض مظاهر الحياة اليومية من زاوية تجمع بين الجد والهزل [4].

نستنتج أن جيل الستينيات أرسى الدعامة الأولى للحداثة الشعرية في المغرب، وبذلك مهد الطريق أمام السبعينيين[5]، الذين كانوا ــ عكس سابقيهم ــ على مسافة من آباء الحداثة في المشرق العربي، وبذلك كتبوا نصوصا شعرية باذخة تستمد قوتها، وجماليتها من الواقع المغربي الهادر آنذاك بعدة تناقضات، وشد الحبل بين قوى اليسار المتطلع إلى رحابة أفق، ويمين محافظ يخشى أي تغيير خوفا على مصالحه.

من هذا الصدام القوي بين كتلتين ولدت القصيدة المغربية المعاصرة بكل ما تحمل المعاصرة من معان. وفي اعتقادي المتواضع أهمها القدرة على مغربة الشكل، أو البناء، أو المعمار الشعري الوافد

من الشرق، وذلك بالانغراس في التربة المغربية بما تحبل به من مكابدات، ومواجع، مع ما يكفي من إيمان بغد أفضل. أبدعوا ـ داخل النسق ـ لغة تخصهم، وخيالا لا يحلق إلا بأجنحتهم. لم يقتصروا ـ وهم يبحثون عن التميز ـ على كتابات الرواد في المشرق، بل انفتحوا على شعراء عالميين خاصة أولائك الذين كانوا أصوات أوطانهم، وضمير العالم ، من قبيل مایاکوفسكي، وغارسيا لوركا، وبابلو نيرودا، وناظم حكمت، وغيرهم من الذين تحدوا بالكلمة أعتى الديكتاتوريات، و أشرسها في القرن الماضي. انفتحوا على تجارب عالمية، وغذوا القصيدة المغربية بدماء جديدة، وبذلك أسسوا للمرحلة الثانية من الحداثة الشعرية في المغرب .

في نهاية السبعينيات، وأوائل الثمانينيات ظهرت حساسية شعرية جديدة مع شعراء 6 اختلفت مرجعياتهم .

أفتح قوسا كي أقول إن معظم شعراء الجيلين السابقين تخرجوا من كلية الآداب بفاس تخصص الأدب العربي، بينما جيل الثمانينيات ـ كما هو حال التسعينيين، وما بعدهم ـ تجد فيهم خريج كلية الآداب تخصص الأدب العربي، أو الأدب الفرنسي، أو الأدب الإنجليزي، أو الفلسفة، أو علم الاجتماع، أو التاريخ. كما تجد بينهم خريج كلية الحقوق، وخريج كلية الطب، وهلم تيها في التكوين قبل المجيء إلى القصيدة. هذا التعدد في التخصصات، والمرجعيات ساهم في غنى قصيدة هؤلاء 5، الذين كانوا أكثر تمردا في تعنيف اللغة، و مشاكسة الخيال، والعبث بالقوالب الجاهزة عروضا، مخلصين النص الشعري من المنبرية، والتفاؤل الزائد عن حده، ضاربين في



كثير من الأحيان ـ بعرض الحائط ـ الانشغالات الكبرى، والتبشيرية، وما إلى ذلك، كي يفسحوا المجال لذواتهم، كي تبوح، وتعبر عن الهارب، والمتشظي، والعابر في اليومي، والمهمش، مستلهمين تجارب كونية في كل أصقاع العالم. معظم هؤلاء اختاروا قصيدة النثر التي وجدوا فيها وعاء يتسع لفورة فتوتهم، واندفاعهم، وطيشهم أحيانا.

وما يشفع لهم، هو إحساسهم بأنهم أيتام الشعر المغربي المعاصر، لأنهم أشبه ما يكونون بالبرزخ، أو القنطرة، ومع ذلك لم ينصفهم النقد، إذ لم يقف ـ إلى حد الآن ـ عند هذه التجارب بما يكفي من إنصات لهذه الذات المشروطة بسياق سوسيوثقافي مقرون بتحولات كونية كبرى، كما هو شأن كل نهاية ألفية .

في الراهن ـ وقبله منذ التسعينيات من القرن الماضي ـ ثمة أصوات 7 شعرية تكتب قصيدتها وفق رؤية تستشرف ما لم ينتبه إليه الآباء، إذ انفتحوا على مساحات أخرى للقول الشعري .

في الختام ـ بكل هذه التجارب ـ ما يزال الشعر المغربي يعيش حالة مخاض عسيرة. والشعراء المغاربة كافة يحاولون أن يكتبوا القصيدة المغربية الأبقى.

الهوامش :

1- من هؤلاء نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر : محمد السرغيني، محمد الخمار الكنوني، أحمد المجاطي، محمد علي الهواري، محمد عنيبة الحمري، عبد الكريم الطبال، محمد الميموني، أحمد صبري .

2- محمد المختار السوسي، عبد الرحمان حجي، عبد الله كنون، عبد المالك البلغيثي، علال الفاسي، المهدي محمد الحجوي، محمد بن إبراهيم، محمد الحلوي.

3- عبد القادر حسن، عبد الكريم بن ثابت، عبد الغني السكيرج، عبد المجيد بن جلون، محمد الصباغ، إدريس الجاي، أحمد عبد السلام البقالي، عبد القادر المقدم، عبد السلام العلوي، علال بن الهاشمي الفيلالي، مصطفى المعداوي .

4- محمد بن إبراهيم في بعض قصائده كالفأر الفار، والمطعم البلدي.

5- عبد الله راجع، محمد بن طلحة، محمد بنيس، أحمد بن ميمون، مليكة العاصمي، المهدي أخريف، علال الحجام،

أحمد بلبداوي، والقائمة طويلة .

6- من شعراء هذا الجيل، أو الحساسية الجديدة نذكر الشعراء حسن نجمي، صلاح بوسريف، توفيقي بلعيد، محمد حافظ، محمد الصابر، محمد حجي، محمد الحصيني، محمد بودويك، عبد السلام الموساوي، محمد الشركي، زهرة النصوري، محمد بشكار، جلال الحكماوي، محمد الصالحي. محمد بوجبيري، والقائمة طويلة مع الاعتذار للأسماء الأخرى .

7- عبد الدين حمروش، عزيز أزغاي، عدنان ياسين، عبد الإلاه الصالحي، طه عدنان، عبد الرحيم الخصار، عبد اللطيف الوراري، نزار كربوط، والقائمة طويلة لأنها تتضمن التسعينيين، والذين جاؤوا من بعدهم مع مطلع الألفية الثالثة.

الشعر المغربي: أفكار أوليـة

رفعت سلاّم

صعبةٌ الكتابة عن الشعر المغربي باعتباره "آخر"، وافتعال مسافة شعورية وذهنية لم أتحقق من وجودها من قبل. صعبةٌ وغريبةٌ في آن؛ فيما لا أعتبر- شعوريًّا وذهنيًّا- الشاعر محكومًا، بأي معنًى، بجنسيته، أو انتمائه الوطني. فهل تلقيتُ- منذ البداية- السياب باعتباره عراقيًّا، وأدونيس باعتباره سوريًّا، والفيتوري باعتباره سودانيًّا، وصلاح عبد الصبور باعتباره مصريًّا؟

لم يحدث، ولا يحدث. فلماذا أكتب الآن عن الشعر "المغربي"؟

في النصف الأول من القرن العشرين، كان المركز الشعري العربي موزعًا بين بغداد والشام، والقاهرة.

أصواتٌ قادرة، عفية، فاتنة تأتي من بغداد والشام، لتصب في القاهرة، مركز الحركة والنشاط والنشر. أبوابٌ مفتوحة على التراث والتجديد، من "الإحياء" إلى "الديوان" إلى "أبوللو". ومجلات تدخل الأصوات الباهظة إلى البيوت والأذهان المتفتحة على المغامرة؛ مجلات تحمل- في صفحاتها- أسماء طه حسين والعقاد والزيات وأحمد أمين ومحمد مندور وغيرهم.

في النصف الثاني من القرن العشرين، صعدت قصيدة "التفعيلة" في بغداد والقاهرة والشام (السياب، نازك الملائكة، صلاح عبد الصبور، البياتي، أدونيس، إلخ).

هو نفس المركز الشعري في الإبداع (شعرًا ونقدًا) والنشر؛ مركز الإنتاج والتوزيع للمحيط العربي الشاسع. والمجلات الأدبية قادرة على اجتياز الحدود السياسية، بلا عوائق كبرى.

فأين كان الشعر المغربي؟

متى بدأ الشعر المغربي في الحضور على تلك الساحة الشاسعة؟

هي "سبعينيات" الشعر المغربي التي فرضته على الساحة الشعرية العربية، ضمن "سبعينيات" الشعر العربي، هنا وهناك؛ بل هي "سبعينيات" الثقافة المغربية التي شهدت بداية نهضة ثقافية عمومية، في القصة والرواية والشعر والفكر النقدي، دفعت بالمغرب الثقافي إلى تشكيل مركز جديد للثقافة العربية، خارج على المألوف السابق، ودفعت- بالتالي، كنتيجة- القارئ "المشرقي" إلى الانتباه الجاد أولاً، ثم البحث عن الجديد القادم من الرباط والدار البيضاء في معارض الكتب السنوية، وإلى وضع أسماء الكتاب والشعراء المغاربة في الحسبان الثقافي.

لم يعد الشعر المغربي إعادة إنتاج- أو استهلاك- للقصيدة العربية الجديدة المولودة في "المشرق"، بل إبداعًا لقصيدة خاصة متواكبة- على الأقل- مع التجديدات والتشوفات الشعرية العربية الراهنة. أصبح طرفًا فاعلاً ومبدعًا أصيلاً للشعرية العربية الحداثية، وليس صدًى محليًّا أو نسخة "مغربية". هو الحضور الإبداعي، المشارك بفاعلية في رسم تضاريس المشهد الشعري العربي، الممتد من البحرين والعراق إلى المغرب، مرورًا بالشام ومصر.

هكذا، أصبح القارئ المصري- مثلاً- يعرف ويتابع، حسب قدراته المتفاوتة، أعمال الشعراء والكتاب المغاربة. وأصبح ممكنًا واعتياديًّا أن تدور مناقشة- في أحد المقاهي- بين اثنين من المثقفين حول هذا الديوان أو ذلك الكتاب من أعمال المبدعين المغاربة، سواء كانت منشورة بالقاهرة، أو عثر عليها في آخر دورة لمعرض القاهرة للكتاب (المنفذ الرئيسي للمعرفة بالأدب المغربي).

حضورٌ فعلي، جوهري، أكده وزاده نشر أعمال بعض الأدباء المغاربة- بين الحين والحين- في السلاسل الأدبية "الشعبية" في القاهرة، المفتوحة ما تزال أمام الكتاب العرب[1] أكده وزاده المشاركة الفاعلة لشعراء ونقاد مغاربة في مؤتمرات القاهرة الثقافية، بين الحين والحين، وحضورهم الرصين.

وهكذا، دخل الشعر المغربي الوعي الثقافي "المشرقي" بلا وساطة أو بيروقراطية (بلا موانع أو أفكار مسبقة بأي معنًى)، فاعلاً، متفاعلاً بلا انفصال؛ كجزء من الوعي العام بالشعر العربي. لا تفاصيل دقيقة، أو معرفة نقدية، بقدر ما هي معرفة عامة تضيئها بعض الأسماء والدواوين (ما تزال صعوبة الحصول على الكتب المغربية عمومًا واقعًا موضوعيًّا في القاهرة الثقافية، يخفف منها- إلى حدٍّ ما- المشاركة المغربية في معرض الكتاب السنوي، ويزيدها- إلى حدٍّ ما- ارتفاع أسعار الكتب العربية، ومن بينها المغربية، القادمة إلى القاهرة)[2].

فلا مسافة فاصلة- بأي نوع أو درجة- بين الشعر "المغربي" ومحيطه العربي هنا أو هناك؛ بل لا ثمة تمايز "قطريًّا" بين الأصوات الشعرية "الحداثية" في العواصم العربية، حيث يكمن التمايز في منطقة أخرى.

فالشعر الحداثي المغربي هو أحد أبعاد التجربة الشعرية الحداثية العربية، كواقع موضوعي لا لبس فيه.

▪▪▪▪

الهوامش :

(1) ندرك أن النشر في هذه السلاسل قد اعتمد- بدرجة كبيرة، فيما سبق- على نوع من العلاقات العامة، بأكثر مما اعتمد على «القيمة»، وهو ما أدى إلى إغفال أعمال أكثر قيمة من الأعمال المختارة، لكن فضيلة هذا النشر الدنيا أنه أبقى على الحضور «المغربي» في ساحة التلقي المصرية، العامة، المتاحة للجمهور العام.

(2) يتجاوز وعي الشعراء والكتاب المصريين عمومًا هذه الصعوبات- التي يعانيها القارئ المتوسط والعام- إلى معرفة وثيقة بواقع الحال الشعري في المغرب، بل إلى علاقات صداقة شخصية بكثير من الرموز الشعرية والنقدية الهامة بالمغرب.

ملاحظات وجيزة، حول مشهد شعري فسيح

صبحي حديدي

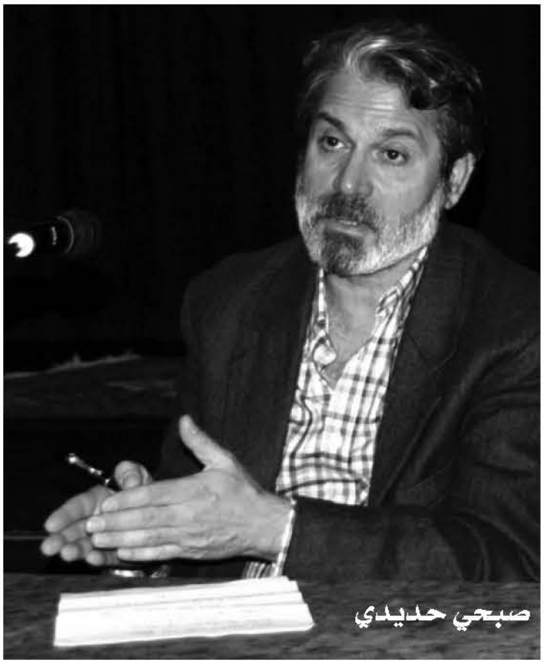
في عقد الستينيات، من القرن الماضي، تسيّد المشهد الشعري المغربي شعراء من أمثال أحمد المجاطي، محمد الخمار الكنوني، عبد الكريم الطبال، محمد الميموني، محمد السرغيني، أحمد الجوماري، عبد الرفيع الجواهري، وأحمد صبري. وكانت قصيدة التفعيلة هي الشكل الأكثر شيوعاً، وتنوعت الموضوعات بين الهمّ الوطنيّ العامّ والهاجس الوجوديّ الفردي، كما واصل الشعر العربي المشرقيّ تأثيراته على معظم النصوص. اللغة النقدية، المجايلة لهذا الطور، مالت في العموم إلى اقتراح ما يشبه التغطية الإيديولوجية لنصّ شعري شاء تحويل ذات الشاعر إلى مرآة إيديولوجية؛ بصرف النظر عن تعدد طبائع الانعكاس وطرائقه، التي قد تبلغ أحياناً عكس صورة باهتة أو زائغة أو مشوّهة.

كان محتماً، بالتالي، أن يجد جيل السبعينيات نفسه أمام استحقاق نقل الشعر المغربي خطوة جديدة مختلفة ومتميّزة، لا تقتصر على تحقيق قفزة في الكمّ، فحسب؛ بل في إنجاز قفزات أخرى حاسمة على صعيد الشكل والموضوعات من جهة، وتأسيس بدايات جدّية لشعريّة مغربية مستقلة ومتميّزة من جهة ثانية. ولن يطول الوقت حتى تتضح معالم هذا التطور، وتستقرّ أكثر فأكثر، وتصبح طرفاً مساهماً في صناعة المشهد الشعري العربي، بعد أن كان المغرب «منطقة» مقلِّدة، أو مستقبلة أو متأثرة في أفضل النماذج. نتاجات تلك الحقبة عكست هواجس الاستقلال والتطوير في آن معاً، وكانت بمثابة مخاض دائب من التجريب والبحث والاستكشاف.

وتلك نتاجات تكتسب أهمية بالغة في أرشيف

الشعر المغربي المعاصر، لسببين مترابطين في يقيني. الأوّل تاريخيّ ـ أجياليّ، ويتمثّل في أنّ النتاجات كانت حلقة وسيطة ربطت بين جيل الستينيات وجيل الثمانينيات من جانب أوّل؛ وسعت إلى ـ ثمّ تمكنت بعدئذ من إنجاز ـ شعرية خاصة تمتعت بدرجة متقدّمة من الاستقلال عن طغيان الشعر المشرقيّ، من جانب ثان. ولأنّ ممثّلي هذا الجيل لم يفلحوا تماماً، ربما لأنهم لم يرغبوا أساساً، في الاستقلال التامّ عن حركة الشعر العربي؛ فقد لعبت تجاربهم الشعرية دور المفاتيح الوسيطة إلى حُسن استقبال تجارب أساسية في التيّارات الشعرية الأعرض على نطاق الوطن العربي، وتأهيل الذائقة المحلية لاستيعاب شعريات مختلفة، أو «وافدة»، في تعبير ملطّف.

السبب الثاني جماليّ جوهرياً، ويتمثّل في أنّ نتاجات جيل السبعينيات قطعت مع القصيدة التقليدية، في الشكل كما في المحتوى؛ وكانت، كذلك، امتداداً (تفاعلياً أو تناحرياً أحياناً) مع قصيدة الستينيات. صحيح أنّ شكل التفعيلة ظلّ مهيمناً لدى ممثّلي جيل السبعينيات، إلا أنّ العمارات الإيقاعية اتخذت شخصية أكثر سلاسة ومرونة وتحرّراً من القوالب الشائعة؛ هذا فضلاً عن حقيقة ظهور شكل قصيدة النثر وانتشاره تدريجياً في نتاجات الشعراء، الذين مال بعضهم إلى الجمع بين التفعيلة وقصيدة النثر. صحيح، أيضاً، أنّ الموضوعات الوطنية والإيديولوجية، وتمثيل الهواجس الوجودية والتأمّل الميتافيزيقي، وما تبقى من الظلال الرومانسية السالفة، ظلّت تتردّد في قصيدة السبعينيات، إلا أنّ هذه لم تكن هي وحدها سيّدة المحتوى الشعري. ولعلّها تحوّلت فيما



صبحي حديدي

بعد إلى الجزء الأصغر والأقلّ من نطاق موضوعات عريض وغنيّ ومتشعّب، خصوصاً بعد أن انفتح المشهد على تجارب الشعر خارج المغرب.

جدير بالذكر، هنا، أنّ ظاهرة البيانات الشعرية كانت قد استهلت، ثم عبرت، عتبة تغطية جديدة للنصّ الشعري، تغرق في التنظير المحض، للقصيدة وللحداثة ولموقع الشاعر عموماً؛ وتلتقي مع سلسلة تنظيرات أخرى تخصّ الخيارات الشكلية (البياض، أو الكتابة بالخطّ المغربي، او التدوير...)؛ دون أن تنفلت تماماً، في الحالتين، من إغواء الأدلجة الذي طبع التغطيات النقدية في عقد الستينيات. هامّ، كذلك، أنّ جيل السبعينيات هو الذي أنجز النقلة الحداثية الحاسمة، التي سوف تمهّد الأرض للتطوّرات والتجارب اللاحقة التي سيتولى تدشينها جيل الثمانينيات، وستطلق شرارة البحث عن الصوت الشعري الخاصّ، والأسلوبيات المنفردة، والجماليات الانشقاقية. ومثل هذا الاستنتاج ليس محلّ إجماع في

الواقع، وثمة مَن يعترض عليه بشدّة، بل يساجل ضدّه أو على نقيض منه. والأرجح أنّ الأمر جدلي هنا أيضاً، ويقبل التنازع الأجيالي الذي لا يفلح غالباً في إخفاء حقيقة الدَيْن الذي في ذمّة شاعر الثمانينيات، لصالح شاعر السبعينيات.

ذلك لأنّ بعض الأصوات الثمانينية، وهي اليوم في واجهة المشهد عملياً، تقرّ بـ«دَيْن» ما للسبعينيين والثمانيين، لعلّه كان أقرب إلى «نقطة ضوء» أتاحت تلمّس اتجاه الطريق (الحداثي، وليس التحديثي فقط)، ولكنها لم تقدّم العون الكافي لمجابهة مشاقّ المسير في الطريق، ومصاعبه ومشكلاته وإشكالياته. أصوات أخرى ترى أنّ تجاربها كانت بلا آباء عملياً، أو أنها شقّت لنفسها دروباً لم يطرقها «رائد» شعري من قبل، ونهضت على القطيعة التامة أصلاً، وعلى المغايرة والانفراد. ليس لأحد، بالتالي، أن يطالبها بالانتساب إلى أية حركة، أو أي شكل، أو شجرة نسب.

هي حال لا تخفي، كما أرجّح شخصياً، ذلك القلق الأكثر أهمية، حول مكان، و/أو مكانة، الشعر في عالم التعبير المعاصر؛ ومآلات حداثة شعرية ـ مغربيةـ مغربية، ومغربية ـ عربية ـ كونية إذا صحّ القول ـ عانت من تشوّهات ولادية، ولم تفلح على نحو كافٍ في معايشة تلك الشبكة المتقاطعة، المتنافرة قبل أن تكون متناغمة، من التراثات والتجارب السابقة، مغربياً وعربياً وعالمياً. وهذا القلق ليس ظاهرة سلبية بالضرورة، والكثير منه إيجابي وحيوي، بل هو ليس سوى واحد من وجوه الضيق (الإبداعي، الباحث عن التغيير، المتجدد، وغير السكوني)، إزاء عُدّة التعبير وأدوات القول الشعري.

وهي حال تطبع الكثير من قصائد شعراء السبعينيات، وشعراء الثمانينيات والتسعينيات على حدّ سواء؛ ضمن اعتمالات نشطة لا تكفّ عن صياغة علاقات التعايش وأنماط التجاور، وخلاصاتها تنتهي إلى صناعة مشهد شعري حافل، متنوّع وخصب.

■ ■ ■ ■

حوار مع الشاعر والناقد الدكتور محمد السرغيني

حاوره : عبده حقي

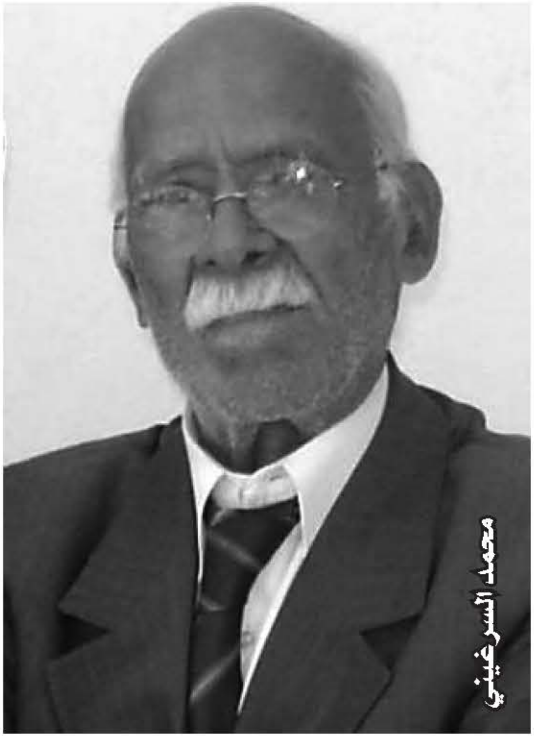
تقديم :

حين عزمنا على إجراء حوار في موضوع الشعر المغربي المعاصر، خاص بمجلة الثقافة المغربية، لا نخفي أنه قد انتابنا قلق بصعوبة هذه المهمة التوثيقية التاريخية العظيمة ... من أين سنبدأ رحلتنا زمنيا وفي أية محطة سنتوقف إذا كنا مجبرين على التوقف ونحن قد حققنا غايتنا بالعبور على كل الجسور والانقلابات البنيوية والجمالية التي طالت جسد القصيدة المغربية منذ القديم. وكان علينا أن نعود حتما إلى النبع الريان، العميق والشاسع ... ولم يكن هذا النبع سوى أحد رواد الشعر المغربي المعاصر الدكتور محمد السرغيني الذي راكم تجربة ناهزت الستين سنة خبر فيها عباب كل البحور الشعرية من العمودي التقليدي إلى الهايكو الوميض أخيرا، خبرها بالطول والعرض كتابة وتحليلا وتدريسا وبناء وهدما وجيليا وجماليا ... وبالرغم من عودتنا هاته إلى هذا المصدر الموثوق به شعريا، فإننا لن ندعي أن حوارنا قد أحاط بكل ذخائر ونفائس هذه التجربة الشعرية المغربية المتفردة، بحيث للإجابة على كل الأسئلة يلزمنا كم من جلسة وحوار مع الدكتورمحمد السرغيني...

قد لا أغامر بالقول أن شيخ الشعراء المغاربة هو اليوم أب القصيدة المغربية الحديثة وهو أكثر من هذا شيخها الأوحد والواحد المتبقى الآن في المغرب أمد الله في عمره.

س : عندما نتحدث عن الشعر المغربي المعاصر كيف نحدد هذا الشعر زمنيا؟

ج. القضية في نظري شخصيا إذا كنا نعتبر (ال) الموجودة في الشعر تغرق جميع أنواع الشعر، فالشعر كان موجودا قبل هذا الوقت، لكن إذا كانت (ال) تعود على الحركات التحليلية في



الشعر المغربي انطلاقا من أوائل الخمسينات إلى ما بعد، فهذا أمر آخر بحيث يمكن أن نتحدث عن فلان وفلان .. باعتبارهم شاركوا في إيجاد هذا الانقلاب. لقد كان الناس يكتبون القصيدة العمودية ولا يكتبون القصيدة العمودية بشكل فيه التجبيل، ولكن كانوا يكتبون القصيدة العمودية في إطارها القديم ككل، على جميع المستويات اللغوية والتعبيرية ..إلخ لكن بعد ذلك أخذ نوع من الانفراج يقع ونتيجة لهذا الانفراج تنبه الناس إلى أنه في الإمكان أن يكتب الإنسان قصيدة مغايرة، هذه العوامل التي دعت إلى الانقلاب هي ما وقع في الشرق من تغير. ثانيا المغاربة كانوا سباقين إلى قراءة الشعر باللغتين الفرنسية والإسبانية وتنبهوا إلى نقل الكتابة الشعرية، ومع ذلك حافظوا على الأطر الأساسية في القصيدة والتي منها وحدة البيت وانقسام البيت إلى صدر وعجز والعروض والقافية. وشيئا فشيئا بدأنا نتخلص من هذه الأشياء. يبدو لي أن سبب تخلصنا من هذه الأشياء أننا كنا نقرأ الشعر المهجري في بداية الخمسينات وكان هذا هو الشائع وتمخض عن الشعر المهجري ثورة في مصر أعطتنا جماعة أبولو. إن هذه التمخضات جعلتنا نبحث عن طريق لكتابة الشعر، لقد كنا نكتب الشعر الوجداني بالمعنى العام سواء كان ذاتيا أو جماعيا.

بعد ذلك أخذنا نكتب شعرا لا علاقة له باللحظة المعيشة الحالية.. اللحظة المعيشة في ذلك الوقت كانت تعني الانخراط العضوي في السياسة بما كانت ثورات سياسية، انقلابات جعلتنا نزداد اتصالا بالشعر الغربي وخاصة الشعر الذي يناصر الإنسان ككل.

س- هناك العديد من الأنماط الشعرية التي تشكلت وتطورت في مسار الشعر المغربي المعاصر منها العمودي التفعيلي والحر والعقودي والنثري وأخيرا الهايكو، ما هو النمط الذي شكل نتوءا بارزا في هذه الظاهرة؟

ج- إنها ظاهرة نتجت عن تحول انتقلنا إليه، لكن هذه الظاهرة لم تعش طويلا إذ سرعان ما قطعنا الصلة مع العروض والقافية وانتقلنا إلى التفعيلي والآن قطعنا الصلة مع التفعيلي إلى ما يسمونه قصيدة النثر، معنى ذلك أن الإمكانيات المعاصرة التي نعيشها جعلتنا لا نقيم مدة طويلة فيما وصلنا إليه وانتقلنا بهذه السرعة وآخر ما وصلنا إليه في اللحظة الراهنة هو نمط الهايكو الياباني.

س- هل يعني هذا أن الشعر المغربي المعاصر قد فك إرتباطه بالمرجعية المشرقية؟

ج- الآن استبدل الشعر المرجعية المشرقية بالمرجعية الغربية بنسبة عالية. إننا و نحن نقرأ الشعر الذي ينتجه الغرب مباشرة وخاصة منه الشعر الفرنسي والإسباني والإنجليزي والروسي، هذه القراءة تجعلنا نقع في مشكلة، ما هي هذه المشكلة؟ نحن نقرأ شعرا هو نتيجة لحضارة معينة يعيشها الناس حرفيا ونحن نقلدهم ولم نصل بعد إلى ما وصلوا إليه، هذا هو ما يمكن أن يعاب على هذه الفترة التي نعيشها نحن.

ولسنا وحدنا في هذه المشكلة، فهناك اللبنانيون والمصريون خصوصا من جيل الشباب.

س- الكثير من النقاد يؤكدون أن مرحلة التأسيس في الشعر المغربي المعاصر هي مرحلة الستينات، فيما يرى آخرون أن مرحلة السبعينات هي الأجدر بهذه التسمية، وهنا ربما نعود إلى ذلك الجدال الساخن الذي دار في السبعينات والذي فجره شعراء شباب وقتئذ مثل محمد بنيس.؟

ج- هذا الجدال التافه أثاره متأخرون وتضرر منه متقدمون.. قبل الستينات كان محمد الصباغ ينشر قصائده في مجلة الأنيس في نهاية الأربعينات وطيلة الخمسينات.. فلا يمكن أن ننسى الخطوات التي قام بها هؤلاء الرواد .. قضية الريادة هي قضية مصطنعة صنعها النقد فقط، وهي لا تقدم ولا تؤخر في دراستنا للشعر على الإطلاق، بدل أن نقول فلان سبق فلانا، نقول إن فلانا سبق فلانا في فتح الطريق أمام تيار شعري ولكننا لا نقول ما يقوم عليه هذا التيار.

س- ألا يمكن اعتبار أن الثلاثة أسماء التي برزت في مطلع الستينات مثل الدكتور محمد السرغيني ومحمد الخمار الكنوني وأحمد المجاطي هم من أسسوا لظاهرة شعرية متفردة بامتياز بصمت الشعر المعاصر؟

ج- يمكن، ولكن هذا التشكل لم ينتج عنه أي شيء، بل يمكن أن يقال ذلك باعتبار أن هؤلاء الأشخاص الذين ذكرت أسماءهم بعضهم قد درسوا في المشرق العربي وعايشوا الانتفاضات والثورات التي وقعت في الشرق التي انتهت بانتصار القوميين مثل جمال عبد الناصر وحزب البعث بصفة عامة، هؤلاء الشعراء رجعوا إلى المغرب بهذه الرؤى وحتى في الشرق فإن التغيير الذي حدث في قصيدة التفعيلة، خاصة مع السياب، كان واقعا في هذا النطاق، ومنهم أيضا البياتي ... هؤلاء الشعراء المغاربة الثلاثة الذين ذكرت عادوا إلى المغرب بهذه الحمولة المشرقية التي تلقوها ولكنهم كانوا شاعرين بوجوب جعل ما يكتبون شعرا مغربيا صرفا ولذلك التمسوا الكتابة في بعض الأشياء ذات النكهة المغربية.

س : نعود مرة أخرى إلى مقولة الريادة، فالتأسيس قد أثار جدلا ونقاشا حادين حول أحقية هذه التسمية على اعتبار أن جيل السبعينات الذي حسب زعم بعضهم أنهم هم من شكلوا الانطلاقة الحقيقية لهوية شعرية معاصرة بالمغرب، هل هذا صحيح؟

ج : ليس صحيحا على الإطلاق، كل ما يمكن أن يقال هو أن جيل السبعينات أراد أن يبحث لنفسه عن موقع في هذه الخطوة فادعى ذلك، لكن مقارنة بسيطة بين شعر الستينات والسبعينات يخرج الإنسان منها بهذه القضية : إن شعراء جيل الستينات كانوا على بينة دقيقة من الكتابة الشعرية، ومعنى ذلك أن ميراثهم الشعري كان حاضرا وبارزا، ومعنى ذلك أيضا أن مخلفاتهم بنوها بطريقتهم الخاصة. أما هؤلاء السبعينيون فلم يبنوا طريقتهم على ما حصل عليه الستينيون، بل خيل إليهم أنهم قاموا بعمل جبار ولذلك كثيرون منهم ابتعدوا عن النطاق اليساري وأخذوا يسبحون في الأطر العامة كما لو كانوا شعراء ينتمون إلى حضارة خاصة.

س : رأيكم في ظاهرة التحقيب والتجييل في الشعر المغربي المعاصر، نقول مثلا جيل الستينات، جيل السبعينات، والثمانينات ..إلخ أو جيل النكبة، جيل الواقعية الاشتراكية ...إلخ.

ج : كل تحقيب وتجييل هو نوع من الافتئاس، لماذا؟ لأن الجيل الحاضر يريد أن يبحث لنفسه عمّا يميزه عن الجيل السابق، ثم إن النقد الذي يواكب الجيلين هو من يستطيع أن يظهرخصوصية التيار الفلاني عن التيار الفلاني وهذا شيء لم يقع لحد الآن.. فالتجييلات والتحقيبات لا يمكن أن تخدم إلا إنسانا يضع مؤلفا كبيرا للحديث عن شعر أمة معينة وتقسيم المراحل شريطة أن يذكر كل حقبة بما تمتاز به في طريقتها عن لاحقتها.

س : على كل حال التحقيب يجب أن يكون تحقيبا ظاهراتيا وتياراتيا وليس زمنيا فيزيائيا أي عشريا...

ج : سواء أكان ظاهراتيا أو عشريا فإنها خدمة نقدية لا يرجى منها شيء...

س: واكبت دكتور محمد السرغيني عن قرب النهضة الشعرية في المشرق، خصوصا في العراق، إلى أي حد أسهمت هذه التجربة في تشكل القصيدة عند محمد السرغيني وبالتالي في الأجيال اللاحقة من الشعراء الشباب .

ج: لقد عشت في العراق بين 1952و1959، و في تلك الفترة كانت هناك ثورة شعرية في العراق بالنسبة لجيلنا من المغاربة، وكنت أتصل بالكثيرين ممّن يمثلونها هناك، إلاّ السياب لم أستطع أن أتصل به.

س: ما هي الأسماء التي كنت تتصل بها؟

ج: عبد الوهاب البياتي وحسين مردان ولميعة عباس عمارة. في ذلك الوقت اكتشفت أن ما عشناه في المغرب من معركة بين جيل المؤسسين والجيل الذي تلاه كانت أيضا موجودة في العراق، فكل واحد منهم كان يعتقد أنه هو من أسّس للظاهرة لكن من الوجهة الموضوعية الخالصة لم يكن هناك شاعر أجود من السياب، لأن السياب في نظري كان من أكثر العراقيين اتصالا بالفكر اليساري الغربي لأنه كان يقرأ مباشرة بالإنجليزية، وهذا ما قد شهد به الناقد العراقي، الفلسطيني الأصل، جبرا إبراهيم جبرا ..كان يكثر من قراءة الشاعرة

الإنجليزية إديث سيتويل و بخاصة قصيدتها الشهيرة (The rain) يعني المطر، وعنها كتب السياب قصيدته (مطر..مطر..مطر)، تحس بأنها قصيدة عراقية وأيضا عندما تقرا قصيدة (المومس العمياء) تحس بالنكهة العراقية، بالإضافة إلى الموضوع الإنساني الذي تشتمل عليه. ومهما يكن من أمر، فأنا قبل أن أسافر إلى العراق من أجل استكمال دراساتي العليا كنت تحت تأثير الشعر المهجري، لأنني كنت أكتشف من ورائه أنه يخدم الإنسان. ولكن فيما بعد، لما اكتشفت أن أغلب شعراء المهجر كانوا مسيحيين ومتدينين، فهم كانوا يضعون الصورة للإنسان بما هي صورة مسيحية.. فالله خلق العالم على صورته أي خلق الإنسان، اكتشفت أنني كنت أسير في نفس السياق وهذا كان خطأ. فكان يجب أن أتحول عن هذا، أي عن طريق اليسار، وخاصة خلال إقامتي في باريس بحيث اكتشفت أنه يجب الإشادة بالإنسان عن طريق الإنسان ومن هنا أخذت الأمور تأخذ بعدا آخر وهذا البعد لا يزال مستمرا إلى الآن.

س : دكتور محمد السرغيني، بكل صراحة هل يمكن أن نعتبر أن ظاهرة الشعر المغربي المعاصر قد انتهت اليوم؟

ج : لا يستطيع الإنسان أن يقول عن ظاهرة الشعر إنها انتهت أو أن يبحث بشكل دقيق، أركيولوجي، عن وقت بدايتها .. لا، إطلاقا، كل ما يمكن أن يقال إن تيارا شعريا يظهر ثم ينتشر ويجد كثيرا من الناس يقبلونه كمنتجين وكقراء وبعد أن يعيش مدة من الزمن يخفت ويقلّ ويكون ذلك دلالة على أن الشعراء اكتشفوا أنهم استقطبوا ما في هذه التجربة وهم بصدد البحث عن تجارب أخرى. أنا أفضل على ذلك أن ينتقل الإنسان الشاعر من تجربة إلى تجربة أخرى، ليس هذا الانتقال ميكانيكيا أو مدعاة إلى تقليد شيء من الأشياء ولكنه شعور من الشخص بأن ما يجود به الآن قد أعطى مهمته وانتهى، و عليه إذن أن ينقب ويفتح طرقا أخرى.

س : بعد هذه التجربة الشعرية الطويلة التي ناهزت نصف قرن أو أكثر قليلا ما هي حصيلة الشاعر محمد السرغيني الآن؟

ج : أنا أعتبر الحصيلة جيدة .

س : هل تتحدث هنا عن تجربتك الشخصية أم التجربة الشعرية بصفة عامة؟

ج: إنني أتحدث عن الحصيلة كلها، إنها جيدة من حيث الكم. قبل هؤلاء الشعراء الآن كنت تفتح عينيك على طول الخارطة المغربية وكنت لا تجد الشعراء إلا في المدن الرئيسية أما الآن فأنت تحتار بحيث هم موجودون حتى في القرى ويكتبون الشعر الجيد، الشيء الذي يدعو إلى القول بأن انتشار الشعر غير محدود...وباللغتين العربية والفرنسية، فقد راقني أحد الشعراء من ضواحي فاس يكتب بشكل جيد، إذن من حيث الكم هناك الفائدة، وبالتالي فالكم سينتهي في النهاية بإعطاء الكيف.

س: كلمة أخيرة عن هذا المحور الخاص بالشعر المغربي المعاصر والتي ستعتبر شهادة تاريخية من أحد رواد الشعر في المغرب والعالم العربي.

ج: يجب على الشعراء الذين تحملوا مسؤولية الكتابة الشعرية أن يتخلصوا من بعض الصبيانيات .. ما هي هذه الصبيانيات؟ الجري وراء الشهرة بالحق أو بالباطل، والجري وراء الحصول على الجوائز، والجري وراء التقليد الأعمى للأشياء الجديدة في الغرب دون التعمق فيها...أنا لست ضد أن يكتب الإنسان قصيدة على شكل الهايكو ولكن أن يكتبها وهو مغربي صرف.

س: هل ما زال للقصيدة المغربية هوية؟

ج: الهوية التي يقال إنها توجد في القصيدة هي هوية مصطنعة ..إنها حربائية، فهي عند الشاعر فلان تعني شيئا، وعند شاعر ثاني تعني شيئا آخر، فالقصيدة تتحكم فيها الظروف الحالية التي نعيشها وهي ظروف اجتماعية وسياسية وإيديولوجية، فالقصيدة لا يمكن أن تكون قصيدة إلا إذا عبّرت عن جميع مظاهر الحياة الإنسانية لكن أنا ضد تعمّد إدخال هذه الأشياء في الشعر.

عناصر البناء والدلالة في رواية: «أرض الظل الحريقة»

عبد المجيد النوسي

مقدمة:

نتناول في هذه الدراسة رواية ماحي بنبين: **أرض الظل الحريقة**[1]. ويعد ماحي بنبين من بين كتاب الجيل الجديد الذي اختار الكتابة باللغة الفرنسية أو أن هناك سياقات اجتماعية وثقافية حددت هذا الاختيار. إن اللافت للنظر هو التراكم الذي حققه إبداعيا من خلال جملة نصوص[2] سماتها هي الإصرار على الكتابة التي تستثمر كثيرا من التقنيات:

- يعد المكون السير- ذاتي أحد العناصر الأساسية التي ينطلق منها الكاتب لتشييد النص الروائي مطلا عبر هذا المكون على سياقات اجتماعية وثقافية ولغات، لذلك فإن الرواية، بقدر ما تسبر غور الذات، بقدر ما تضيء العلاقة بين ذوات أخرى، تشخص مصائرها وصراعها من أجل الفعل والحياة.

- يشتغل ماحي بنبين باللغة، حيث يستثمر إمكانيات الوصف لبناء مسارات تصويرية تقدم الذوات والشخصيات في تشابك علائقها وأفعالها ونهايات مساراتها. إن الوصف الذي يبئر الأمكنة والذوات يصبح إيحائيا يقدم الأمكنة حية دينامية. كما أن اللغة لاتقف عند سجل واحد، بل تتعدد السجلات؛ إلى جانب لغة الوصف، هناك لغة الذوات في سياق المحادثة اللغوية، التي تعيد إنتاج أقوال اليومي.

- يشتغل الكاتب أيضا بالكتابة البلاستيكية، فهو مبدع تشكيلي، لذلك فإن فضاء هذه الكتابة يخترق الرواية، من خلال حضور مكون اللون الذي يسهم في تشييد الدلالة، إضافة إلى أن أسئلة الفن، علاقته بالواقع تعد حاضرة في الرواية من خلال مونولوجات للذات الفاعلة في الرواية وعلاقتها بالذوات الأخرى.

سنقف في هذه الدراسة عند بناء الرواية من خلال عناصر: **البناء السردي، الميكرومحكيات**، وهي عناصر تبرز لنا شكل تكون خطاب الرواية في علاقته بالدلالة.

-1 البناء السردي.

1-1- السرد الدائري.

يبدأ السارد الحكاية من حيث انتهت حكاية السارد-الذات الفاعلة الرئيسة في الحكاية. يمكن أن نقارن بين المقطع الاستهلالي في الرواية والمقطع الاختتامي الذي تنتهي به الرواية، يقول السارد:

«كيف وصلت إلى هنا؟ صباح ثالج من صباحات فبراير، ممتدا فوق مقعد، ثملا، قريبا من الموت، محملقا في الضباب الكثيف، المشدود إلى خيوط لا مرئية؟ لماذا أنا، إلياس، ابن عائشة، الذي رعته السيدة واقنين، غادرت زنقتي الضيقة بمراكش لأنتهي على هذا المقعد بكليشي، الجسد مزنر مثل مومياء هربت للتو من سردابها؟» ص.9.

يقول السارد في الفصل الأخير الذي تختتم به الرواية:« ... أمشي فوق الثلج الذي لم يمسسه المارة بعد... حتى العصافير كانت صامتة. ربما كانت غارقة في النوم هذه الصبيحة، صبيحة يوم الأحد13 فبراير، يوم عيد ميلادي...جلست على المقعد الأخير من الممر، الذي نظفه ولاشك طفل صغير، كان قد استفاق بكرة قبلي..» ص.225-224.

يبرز لنا المقطع الأخير من الرواية، السارد-الذات وهو في حالة تمزق نفسي واندحار مادي، لم تعد تسعفه لوحاته في العيش وفي الاستمرار في الرسم. إنه الفنان الملتصق بالفن في المهجر، لكنه رغم المقاومة التي يبديها ليستمر معانقا اللوحة، فإن كثيرا من الأحلام تتلاشي وتنجلي الأوهام أمام معيقات العمل الفني المستحيل. لذلك تخرج الذات الفاعلة من الفضاء الذي تقترن به(الغرفة) نحو الفضاء الشاسع، حيث تصبح فوق مقعد تحت الثلج الكثيف.

هذه الوضعية التي آلت إليها الذات الفاعلة هي التي يفتتح بها السارد الرواية، ذلك أن المقطع الاستهلالي يتميز بكثافة قوية، يقدم فيها السارد للمتلقي مجموعة من الأخبار السردية:

-سياق الملفوظ:

- سارد /ذات فاعلة.

-مكان الملفوظ:

-مقعد بكليشي(ضاحية باريس).

زمن الملفوظ:

-صباح من صباحات فبراير الباردة.

تتضمن عناصر الملفوظ مقولة مكانية:

هنا / هناك

مقعد بكليشي / الزنقة الضيقة(مراكش)

يقوم المقطع الاستهلالي بتكثيف عناصر متعددة:

تتميز الرواية بسارد يقوم بوظيفة السرد وينخرط أيضا في سيرورة الأفعال الروائية، ويتحدد من خلال مجموعة صور تمنحه منذ هذا المقطع الاستهلالي سمكا دلاليا.

- فهو ابن عائشة.
- عائشة الأم.
- وقد حظي برعاية السيدة واقنين.

إذا كان مكان الملفوظ يتحدد في: فضاء المقعد بكليشي، فهو يستحضر من خلال إجراء اللا-اندماج المكاني[3] الفضاء الآخر الذي ارتبط به : فضاء الأزقة الضيقة بمراكش. إن السؤال الذي يطرحه السارد: كيف وصلت إلى هنا؟، يحيل على أنه يطرح سؤال الانفصال عن المكان ومعانقة مكان آخر، بإحساس قوي، يرتبط بثقافته ورؤيته للعالم وهو يلج عالما آخر. إن الأمر لايتعلق بانتقال وظيفي داخل المكان، ولكنه انتقال يقترن بأسئلة الذات والكينونة.

نلاحظ، إذن، من خلال معينات الملفوظ المكانية والزمانية والفاعلية، تقاطع العناصر بين المقطع الاستهلالي في الرواية والمقطع الأخير، مما يبرز أن هندسة الرواية اختارت الشكل الدائري؛ استهلال السرد بنهاية الحكاية في الرواية. يقترن اختيار هذا الشكل في السرد لبناء الرواية بأبعاد الزمن الروائي في بعده الزمني والدلالي والسوسيوثقافي.

تتضح هذه الأهمية في نهاية المقطع الأول الذي تستهل به الرواية، يقول:

«لماذا كل هذه القصص غير المفيدة واللامنظمة تتدافع كلها في ذهني كما أنها تريد الخروج منه؟ كما أنها ترفض أن تتبعني إلى حيث لن أتأخر في الذهاب؟ وعيناي بعد انجلاء الأوهام، لماذا تصران على البقاء مفتوحتين؟»ص.10.

«إنها مشكلة من الحسرة، ومن الانطباعات القلقة والصور المنهكة»ص.10.

تحيل صور المقطع على زمنية خاصة بالسارد-الذات :

- القصص: / الأفعال المقترنة بماضي الذات/.

- تتدافع كلها في ذهني: /كثافة الأفعال وسطوتها وقوتها في ذاكرة الذات الفاعلة/.

إن كثافة الأفعال وسطوتها المقترنة بماضي الذات الفاعلة والإحساس بالتمزق ووضعية التلاشي، هي التي ستجعل السرد يسير في اتجاهين في الرواية:

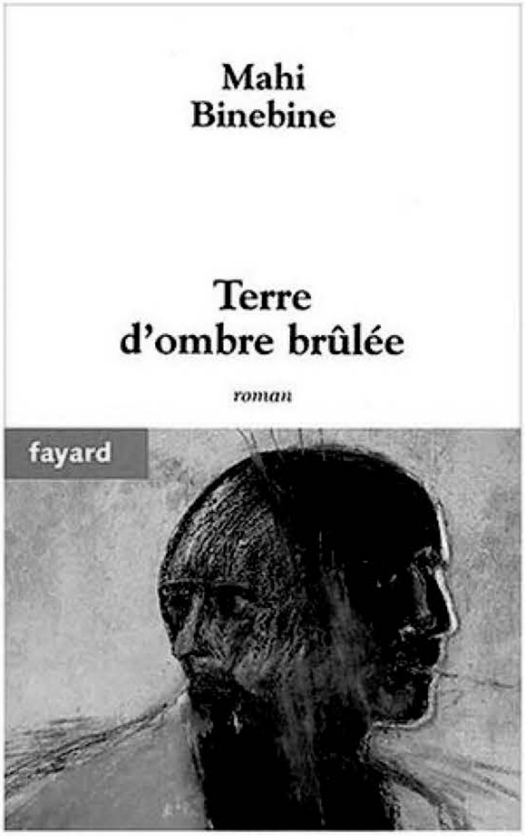
1 - سرد يصب في اتجاه المحكي الرئيس الذي تصف فيه الذات الفاعلة سيرورة وجودها في فرنسا، من خلال علاقتها بالفن وتحديدا بالرسم والتشكيل الذي تحاول أن تتعيش منه، ومن خلال علاقاتها بذوات أخرى داخل هذا الفضاء، وهي متعددة، تتمثل في تجار الفن وفي فنانين موهوبين يبحثون عن موطن قدم في مجال الفن بباريس. إن المحكي الرئيس هو حكاية الذات في علاقتها بميكرو-محكيات أخرى.

2 - سرد يقوم على التذكر، على العودة إلى سرد ماضي الذات من خلال محكي الأم، ومن خلال هذا المحكي، تتسرب إلى الرواية محكيات جزئية، ميكرو-محكيات لذوات تعيش مصائرها داخل فضاء الذات الفاعلة.

2-1- المحكي الرئيس.

بعد المقطع الاستهلالي، يضعنا السارد في الفصل الثاني في تفاصيل المحكي الرئيس.

«الزنقة أوبركامب لم تكن بعد زنقة موضة. لم



تكن هناك مقاه عصرية، ولامشربيات بجدران مقاه نحاسية، وبمرايا، ولا نوافذ زجاجية مضاءة بشتى الإغراءات».ص.11.

- أوبركامب

فضاء مدمج / الفضاء الدامج

(باريس)

-لم تكن بعد زنقة موضة

الزمن الماضي /الآن/ المستقبل

فضاء الألوان

(المشردون، العمال كل شيء انهار بسبب

السريون، الأكلات آلة صنع الحداثة.

اليونانية...)

يرسم السارد فضاء الأفعال: زنقة أوبركامب، وهو بذلك يحدد فضاء الأفعال للذات، كما يحدد، زمنيا، بداية ارتباط الذات بهذا الفضاء، حينما كانت أوبركامب، فضاء للألوان، طيفا من الألوان البشرية المختلفة والأشياء والفضاءات الجزئية التي تنتشر بها. يحيل السارد على أن فضاء الأفعال هو أوبركامب قبل أن تجتاحها آلة الحداثة. تدل هذه العناصر على بدايات اتصال الذات الفاعلة بالمهجر. يصف السارد حضوره داخل هذا الفضاء:

«كان اليوم بالمرسم أكثر الأيام جذبا. اللوحات التي اعتقدت بالأمس أنها منتهية، (وافتراضا قد بيعت) أصبحت تبدو لي، فجأة، مثل قشرة، رغم مجهوداتي لإصلاحها، يالها من فاجعة» ص.12.

يصور السارد صراعه مع الفن، حيث لا يستطيع إتمام اللوحات التي بدأها. رغم الحوار بالجسد وبالقلب وبالروح، فإن اللوحات لاتأخذ شكلا ولا معنى. تراهن الذات على إكمال اللوحات، لكنها تجد نفسها داخل فضاء المرسم في كينونة يطبعها التأزم والتلاشي. إن وصف السارد لحواره مع اللوحة وفعل الرسم، يحيل على بنية قيمية،

السرور / اللا-سرور

معيش

(السارد- الذات الفاعلة)

تبرز حالة التمزق والسؤال التي تعيشها الذات الفاعلة.

يمكن أن نلاحظ أن الرواية في سياق وضعية التمزق التي تعيشها الذات الفاعلة، تعتمد صيغة محددة في السرد هي الوصف الدقيق لحياة الذات الفاعلة بالوقوف عند التفاصيل التي يحفل بها اليومي. إن السرد لايقدم ذاتا مشروطة بفعل تريد أن تنجزه وتنخرط في مجموعة أفعال مبرمجة لبلوغ هذا الفعل. يقدم السرد ذاتا مفعمة برغبة النجاح في الفن، برغبة الوصول إلى قاعات العرض وبالبيع الذي يمكن من حياة مشرقة وجميلة. لذلك فإن المعيقات التي تجهض هذه الرغبة، تجعل أن السارد يصف حياة اليومي عند الذات الفاعلة من خلال مظاهر التدهور:

«في الميترو الذي يقلني إلى منزلي، أتصفح بعمومية، العناوين الكبيرة للجريدة التي طويتها على التو ووضعتها في محفظتي. كانت عيناي، أيضا، متعبتين.»ص.12.

ينتظم الوصف داخل مسار تصويري، يتكون من صور، تشيد مجموعة من المقولات الإثنانية:

في فضاء الميترو:

العناوين تقرأ بسرعة

عيناي / متعبتين.

تحيل الصور على اللا- انتباه والتعب الذي يخيم على الذات الفاعلة.

السرور / اللا-سرور.

(اللا-انتباه-التعب)

في مقابل هذه الصور، تحفل الرواية بصور تفضي إلى مقولات متعارضة:

«أنا، كنت أحلم بحمام ساخن، معطر، بقطعة من الموسيقى، بروح سخية تدلك عنقي وعيناي مغلقتان»ص.13.

في مقابل حالة اللا-سرور (اللا-انتباه-التعب) يتخلل هذا المقطع السردي، حلم وهو حلم يستشرف أفقا مريحا.

إن حلم الذات الفاعلة الباحثة عن الدفء، يحيل ضمنيا على وضعية التدهور التي تعيشها. لذلك فإن الوصف يقوم على مسار تصويري تحدد داخله الصور من خلال علائق التضاد، علائق تشيد استشراف الحلم المشرق عند الذات في مقابل التدهور والتلاشي:

السرور / اللا-سرور

الحلم بالدفء/ التدهور

3.1. فضاء المعيش.

يصف السارد أيضا فضاء المعيش اعتمادا على مستوى تصويري مكون من صور مكانية دالة:

«الدهليز الضيق والداكن للعمارة التي أقطن بها...» ص.13.

«تخليت عن فتح علبة الرسائل لأخلي نفسي من كابوس الفواتير غير المسددة» ص.13.

«أبدأ الصعود الصعب للطابق السادس الذي أقطن فيه. الجدران الجدرية، بلون رمادي متسخ، يعلن بنفسه عن ضرورة إنجاز الطلاء» ص.13.

يقوم وصف السارد للفضاء على مجموعة من الصور التي تخصص المكان:

المستوى التصويري:

-الضيق/ الداكن

-الطابق السادس

-الجدران الجدرية

-لون رمادي متسخ

يغطي المسار التصويري الأبعاد الهندسية للفضاء والأبعاد الكروماتية الخاصة باللون.

- **الأبعاد الهندسية:**

-الضيق/ الطابق السادس

-الجدران الجدرية

وهي تحيل ضمنيا على أطراف مقولات متعارضة:

الفضاء الضيق/ الفضاء الرحب

لطابق السادس.

- العلو /القرب- الدنو

(البعد الشاق) / المريح

-الجدران الجدرية/الجدران المشرقة.

إن أطراف المقولات المتعارضة هي التي تقترن بالحلم، بالرغبات المستشرفة، البحث عن فضاءات رحبة ومريحة.

- **الأبعاد الكروماتية:**

- المستوى المقوماتي: الداكن- الرمادي المتسخ.

كل هذه الصور تتجانس لتحيل على دلالة اللون الكالح للفضاء في مقابل اللون المشرق الذي تستشرفه الذات الفاعلة.

إن الغطاء التصويري الذي يخصص المكان يحيل، على مستوى مقوماتي، على مقولات مقوماتية:[4]

- الفضاء الضيق / الفضاء الرحب

- اللون الكالح / اللون المشرق/،

يمكن لهذه العناصر التصويرية والمقوماتية أن تتمفصل إلى مستوى قيمي:

إن المقومات : /الفضاء الضيق/، /الفضاء الرحب/، / اللون الكالح/، / اللون المشرق/، تحيل أيضا، قيميا، على مقولة تخصص معيش الذات: معيش الضنك/ المعيش المشرق.

نلاحظ أن الصور التي يقوم عليها المسار التصويري المرتبط بالمكان تتمفصل إلى مجموعة من المقومات التي تحيل على قيم تبرز أن حياة الذات الفاعلة تتأرجح بين حياة الضنك التي تعيشها في باريس وبين استشراف حلم مستحيل بحياة مشرقة تتسم بالامتلاء وبالإنساني.

كما يصف السارد سياق الفضاء الخارجي، يصف أيضا، أبعاد المكان الخاص به من الداخل:

«غرفتي تشبه غرف الطلبة المتأخرين: كتب، أسطوانات، قصاصات الجرائد، كبسولات الجعة

نصف فارغة، مدخنات جيتان، الملابس المتسخة، وهي موزعة هنا أو هناك»، ص.15.

تؤثث فضاء الغرفة مجموعة من الأشياء مثل الكتب والأسطوانات، وقصاصات الجرائد، وهي أشياء:

- غير متجانسة.
- مؤطرة داخل الفضاء بغير نظام.

إنها تحيل بصفتها عناصر تصويرية، على مقومات دلالية، تتمفصل إلى مقولة دلالية:

النظام / اللا-نظام

(-فضاء الغرفة)

(-أشياء الغرفة)

إن انتشار الأشياء داخل فضاء الغرفة- يحيل مقوماتيا على الفوضى، وهي مظهر من مظاهر حياة الذات الفاعلة، ينسجم هذا المقوم الدلالي مع المقومات الأخرى التي تحيل عليها عناصر المسار التصويري.

4.1. تشاكل الحيوان/ تشاكل الإنسان.

في سياق هذا الوجود الموسوم بالفوضى ومعيش الضنك، يدمج السارد تشاكلا جديدا يجسده فعل تسلل قطة إلى غرفة الذات الفاعلة:

«بريميرا كانت لها الجرأة للصعود فوق الفراش...» ص 18.

«مرحبا، بك في عزلتي، أيتها الصغيرة» ص 18.

يشيد حضور القطة بغرفة الذات الفاعلة تشاكلا جديدا على مستوى خطاب الرواية:

- تشاكل الحيوان

(القطة داخل غرفة الذات الفاعلة)

يضفي تشاكل الحيوان بعدا إنسانيا على فضاء الفوضى والتمزق والتلاشي، فالأفعال التي تقوم بها القطة:

- المواء، ص.71.
- الصعود فوق السرير، ص.81.
- تكببت داخل الفراش، ص.81.

تحدث ألفة داخل الغرفة بإثارة اهتمام الذات ورؤيته لها وتأمله لحركاتها ولأصواتها. إن حضور التشاكل الحيواني، يقترن بغياب مارتين، صديقة الذات الفاعلة:

«منذ أن غادرتني مارتين، نادرة هي المخلوقات، باستثناء الصراصير، التي حظيت بشرف زيارة غرفتي..»ص.61.

إن لا-اندماج التشاكل الإنساني، خطابيا، الذي يجسده غياب صديقة الذات الفاعلة، مارتين، حقق بعد الفراغ والخواء:

«إني أشعر بأنني وحيد وبالخواء «ص.21.

لذلك فإن تشاكل الحيوان الذي حققه دخول القطة بريميرا، يمثل بديلا لغياب التشاكل الإنساني.

هجران مارتين / حضور بريميرا(القطة).

غياب التشاكل الإنساني/ حضور تشاكل الحيوان.

5.1. تذويت القول:

إضافة إلى اعتماد منظور المتكلم في السرد،

يجعل السارد الذات مركز السرد ومركز الأفعال التي تصوغ تفاصيل المعيش واليومي.

«بالأمس، قمت بحسابات مطمئنة: بمائتي فرنك، وشد الحزام، سأقوى على الصبر لمدة شهر دون أن أكون تحت رحمة الامتحان المذل، وهو أن أذهب لاقتراض قدر من المال عند عبد القادر»ص.20.

«زمن طويل وأنا أصر على الرغبة في التعيش من فني، وأنا أرفض غسل الصحون، أن أكون نادلا في مقهى أو أن أقوم بعمل لا طائل من ورائه..» ص.20.

يعمد السارد إلى جعل الذات مركز السرد، حيث يستثمر مجموعة من الصور التركيبية والتصويرية: سأقوى- أنا أصر- التعيش من فني... لوصف حالة الشدة والتدهور لشرط المعيش عند الذات.

الامتحان المذل/ التعيش من الفن

الاقتراض

الخصاص المادي / الحلم المستشرف

إن سياق الوحدة والخواء يجعل تشاكل الحيوان يتحول إلى تشاكل إنساني:

«أترين،بريميرا، كم هي الأحلام عنيدة، كما يقول الشاعر» ص.13.

«في يوم من الأيام، بريميرا، سأحكي لك حكايتها، إنها جميلة وممزقة كما هي القصص عندنا». ص.24.

في هذه الملفوظات التي ينجزها السارد- الذات، تتحول القطة بريميرا إلى فاعل داخل بنية محادثة5، يتحدث فيها إلى بريميرا، وهو يخوض سبيل التذكر الذي يشيد بواسطته خطاب الرواية.

إن تذويت الملفوظات وتبئير الذات الساردة يمثل اختيارا سرديا يرمي إلى إضاءة إشكالات الذات في علاقتها بالسياق السوسيوثقافي الذي تعيش ضمنه(أسئلة الهجرة الاجتماعية) وفي علاقتها بأسئلة الكتابة (الرسم- التشكيل) وفي علاقتها بالكينونة (أسئلة الذات).

في سياق سيرورة الذات الفاعلة، يقف السارد عند زيارة فرانس مسؤولة رواق دوبوا لمحترفه بكليشي. شكلت الزيارة فعلا يمكن أن يفضي إلى تحولات بالنسبة للذات التي أصبحت تحلم بالعرض في رواق دوبوا. يمثل ذلك الفعل لحظة إشراق أو تصورا للوجود بصيغة أخرى:

«هكذا سأحرق دفتر عناويني، لأنه يحفل بكثير من البؤس «ص.142.

إن العرض برواق دوبوا، يشرع باب الحلم بالنسبة للسارد. غير أن السيرورة التي تراهن على التحول، ستنتهي بالفشل:

«لا أحب ضاحية باريز، خاصة في الشتاء. الناس كئيبون وحزانى» ص.209.

«ومع ذلك، بعد طردنا من شارع أو بركامب، لم تكن لدينا خيارات سوى الاستقرار في انتظار الأفضل» ص.210.

«المرسم كان قريبا من كليشي، بمعنى، الضاحية الأكثر حزنا مقارنة مع الضواحي الأخرى» ص.210.

تحيل هذه الملفوظات على مقولات تصويرية مكانية:

الانفصال عن باريس/الاتصال بالضاحية.

-أوبركامب/ كليشي

تحايثها مقومات:[6]

الطرد / الاستقرار

هيمنة فعل الطرد/ غياب الاستقرار

كما أن وصف الضاحية بالحزن، يجعل من المكان، داخل النص، مكونا بلاغيا. شكل الفضاء وإيحاءاته: اللا- ستقرار، الحزن، سمات، تدل على أن سيرورة التحلل والانهيار هي التي ستلازم الذات الفاعلة.

«فرانس ديبوا بعثت لي برسالة، لم أقرأ منها سوى البداية المرة:»سيدي، يؤسفنا..»ص.214.

انتهى انتظار الذات الفاعلة برفض وعد العرض برواق ديبوا، كما أن ماريانو العارض أحجم عن التعامل معه، لذلك سيصبح السارد في وضعية تمزق داخل سيرورة زمنية مستمرة، قوامها التلاشي.

"أصبحت أجد صعوبة في الإمساك بالفرشاة، وهذا يظهر في أشكالي الخرقاء وفي لا-يقين خطوطي، رسومي تفتقد صلابتها، وألواني تفقد يناعتها ووضوحها» ص.214.

يجسد هذا المقطع السردي الإنجاز السلبي للذات الفاعلة وتبرزه الأفعال الجزئية:

- صعوبة إمساك الذات بالفرشاة.
- الأشكال الخرقاء.
- تفقد الرسوم صلابتها.
- تفقد الألوان يناعتها ووضوحها.

تدل هذه الأفعال السلبية جميعا على سيرورة الانهيار والتحلل، وهيمنة محكي الفشل، لأنها تقترن بوظيفة الذات الفاعلة وعدم قدرتها على الاستمرار في سيرورة الفعل.

إن الفضاء الخاص بالذات الفاعلة: الغرفة، أصبح يتخذ تلاوين تصويرية:

«هذا الكوخ، المقزز» ص.217.

وصف الغرفة بالكوخ، يدل على إحساس الذات بالفضاء الذي افتقد الدفء والجاذبية، لذلك فإن ملازمة الذات لفضاء البيت- الكوخ، ستجعل حالة التمزق والتلاشي تشتد. لذلك يتميز الخطاب في هذا المقطع باستثمار التذكر الذي يعد وظيفيا في الرواية، حيث يستحضر من جديد محكي الأم، بإقامة تواز بين وضعيتها ووضعيته، بين وضعيتها وهي على مشارف الموت وبين وضعيته وهو يشعر بذروة الفشل والتمزق.

«كنت آكل قليلا وأنام كثيرا، فهمت أخيرا أننا نستطيع أن نتخلى بسهولة عن الأكل» ص.218.

«في البداية، كانت رائحتي تزعجني، تذكرني برائحة أمي قليلا قبل موتها..» ص.216.

«كم من مرة، فاجأت نفسي قابعا في ركن،

صامتا، أمام لوحة غير مكتملة، مثل أمي أمام آلتها سينجر» ص.218.

تسمح عناصر هذه المقاطع السردية بإقامة التوازي بين الذاتين:

-الأم قبل الموت /السارد-الذات قبل الموت الرمزي.

-رائحة الأم الشديدة قبل الموت/ السارد-الذات قبل الموت الرمزي.

-رائحة الأم الشديدة قبل الموت / رائحة الذات الفاعلة مثل رائحة الأم.

- الأم قابعة أمام /الذات قابعة في ركن آلة الخياطة سينجر أمام لوحة

-أصبحت تمتنع / لا تأكل مثل الأم.

يستحضر السارد محكي الأم من خلال إقامة تواز بين وضعيتها ووضعيته: رائحتها-جلوسها متأملة أمام سينجر، امتناعها عن الأكل. إن هذه الأفعال تفضي إلى موت الأم، وحين يستعيرها السارد لوصف وضعيته داخل المحترف بكليشي، فإنه يريد التدليل، قياسا على موت الأم، على موت رمزي، لايتحلل فيه بيولوجيا، ولكنه يتحلل رمزيا وثقافيا؛ فهو يبلغ مرحلة العجز وانعدام كل قدرات الفعل.

إن التوازي الذي يقيمه السارد يجمع بين تشاكلين: صناعي وبيولوجي وثقافي[7]. فتأمل الأم آلة الخياطة سينجر يعود إلى قدرتها على تغيير حياة الأم والعائلة اجتماعيا واقتصاديا، وهو نفس التأمل بالنسبة للذات، فهي تتأمل اللوحة التي لاتنقاد، وهي مصدر الفعل والحياة والرخاء. فالآلة (كما اللوحة)، تنتظم على مستوى تشاكل صناعي، لكنه تشاكل يتضمن البيولوجي(الحياة) والثقافي (الرسم/ الحياة).

تحضر هذه الدلالة بقوة في الرواية؛ فبعد اشتداد حالة الضيق عند الأم، ستقوم برمي الآلة سينجر التي حققت بفضلها تحولا اجتماعيا ملحوظا؛ مكنتها من أن تحسن أحوال عائلتها الاجتماعية وأن تخترق جدران عائلات كثيرة وأن تخلق تواصلا قويا مكنها أيضا من تزويج بناتها؛ إنها، بالنسبة للأم، ذات محوِّلة، لذلك فإن إقدام الأم على رمي آلتها يدل على أنها تتخلى، رمزيا، عن الحياة، بناء على هذه العلاقة بين الصناعي والبيولوجي.

مباشرة بعد رمي الآلة، تحدث مرحلة التحلل التي تتجسد، بيولوجيا، بالموت.

إن علاقة التوازي بين الأم والذات الفاعلة، تحيل دلاليا على اشتداد وضعية الانكسار عند الذات الفاعلة التي تلازم هذا الفضاء:

-فضاء منغلق / فضاء منفتح

-ركن/ الامتداد الفسيح

-فضاء مظلم / فضاء مشرق

-أمام لوحة / لوحة مكتملة ناقصة

-رائحة كريهة / رائحة آدمية.

قبل أن تستشعر نوعا من التحلل الرمزي؛ استحالة الكتابة الفنية، استحالة الرسم. في سياق استحالة الفعل، تنتهي الرواية، بخروج الذات الفاعلة من الغرفة- الكوخ؛

«كان الشارع مقفرا، الصبيحة كانت باردة. بيجامتي المخططة بالأبيض والأزرق، كانت تخفي الحزم التي كانت تشدني كمومياء» ص.224.

«حتى العصافير كانت صامتة» ص.225.

«..هذا اليوم، يوم الأحد13 فبراير، يوم عيد ميلادي» ص.225.

«داخل كيسي البلاستيكي، حرصت على أن آخذ زجاجة فودكا لأحتفل بالمناسبة» ص.225.

إن الخروج من فضاء مغلق-الكوخ، إلى فضاء منفتح: الشارع، يمكن أن يدل على أن الذات الفاعلة ترفض الاستمرار في التآكل وتعود إلى مرحلة الفعل بالانخراط في حركية المجتمع (معاودة فعل الرسم)، غير أن التشاكل الخطابي الذي يميز هذا المقطع الآخير من الرواية، يحيل على دلالة مغايرة:

عناصر المسار التصويري تحيل على مقومات دلالية:

الشارع مقفر /الخلاء

المومياء/الموت

الصمت/الثبات.

تتسم الصور بالتراكم القسري لأنها تصب كلها في نفس التشاكل؛ تحيل كلها على مقومات سياقية متعالقة: فالخلاء لايبتعد عن البرودة وعن الصمت. تترسخ هذه المقومات بالصورة الأيقونية التي ترسمها الذات الفاعلة لنفسها، فهو مشدود بالحزم مثل مومياء. هذه الصورة تنضح بالموت، والمقومات الأخرى هي تمظهرات لحالة الموت، فالبرودة والصمت تتضمن كلها مقوم الموت-الموت الرمزي.

إن مقاومة الموت الجارف، تتحقق من خلال حالة السائل: تجرع الفودكا.

البرودة / الحرارة

الموت /حالة السائل: الفودكا

يتمفصل المسار التصويري قيميا إلى قيمتين:

الموت الرمزي/ البحث عن الحياة.

غير أن المسار المهيمن هو مسار الموت الرمزي، لأنه يتحقق عبر شبكة من الصور التي تتراكم بكثافة وتتعالق في إيحاءاتها المقوماتية.

2. تفرش الخطاب: الميكرو-محكيات.

يتميز الخطاب في الرواية بالتشذر؛ حيث تتشذر[8]عن حكاية الذات الفاعلة حكايات ذوات أخرى يقترن مصيره بها، لذلك فإن استدعاء هذه الذوات يسهم في خلق محكيات جزئية تشيد الرواية. ترتبط هذه الذوات بكينونة الذات الفاعلة وبمصيرها في باريس. فالميكرو-محكيات المنشطرة ترسم مسارات ذوات أخرى متمايزة، غير أنها تتعالق بكينونة الذات الفاعلة بناء على علائق التعارض أو الكينونة المشتركة.

2. 1. الميكرو-محكي المتعلق بماريانو:

- يملك رواقا صغيرا بشارع السين.ص.44.
- أنيق على طريق الموضة القديمة، ص.44.
- يدخن كثيرا، ص.44.
- يلتهم رواية بوليسية في اليوم.ص.44.

يصف السارد ماريانو من خلال مسار تصويري؛ يقدمه زاهدا في الفن وفي القراءة.

إن علاقة الذات الفاعلة بماريانو هي عرض اللوحات وانتظار عملية البيع، ذلك أن كل الفنانين، في كوكبة الذات الفاعلة، ينتظرون دوما الأخبار من ماريانو.إن علاقة ماريانو بالفنانين المترددين عليه، تسهم في الإبقاء على الخيط الرفيع الذي يربط بين فنانين يبحثون عن النجاح وتحقيق الذات، وبين فضاء باريس الفني العصي على الاختراق. إن علاقة التوتر التي نشبت بين ماريانو والذات الفاعلة بعد دنو تعاقده مع رواق دوبوا، تضيء أيضا مظاهر التمزق بفضاء باريس.

2.2. **محكي يافا:**

من بين الذوات التي يدمجها السارد على مستوى الميكرو-محكي، يافا، ازدادت بإسرائيل من أب بولوني وأم تونسية. غادرت إسرائيل إلى باريس، حيث كانت تمتهن حرفة الغناء بالحانات وأمكنة الشرب. لا يقف السارد بخصوص يافا عند مسارها ليصفه ولكنه يشذر حكايتها إلى حكايات ذوات وحيوات متعددة تتجاوز فضاء باريس.

يعود السارد إلى سبر أغوار سيرة يافا عن طريق اللا-اندماجات المقالية:

«**أمك وأنا، ولدنا وكبرنا بتونس**» ص.67.

حيث يمنح القول للذات: نينا، خالة يافا التي تحكي لها سيرة أمها: عائدة.

تخبرها أن أمها عائدة تركت أباها بعد أن أحبت بستانيا فلسطينيا وهاجرت صحبته إلى رام الله ورزقت منه أبناء آخرين.

إن يافا تشترك مع الذات الفاعلة في مصير الحياة شبه المستحيلة بباريس.

«أحيانا ولو أني أتضور جوعا، أقطع دهليز الطابق الثاني على أصابع رجلي لأهرب منها. غير أن عذوبة شقتها والفوضى الفضيعة في بيتي، تجعلاني أعود في النهاية إلى الرشد» ص.62.

إن فضاء البيت الناعم يمثل ملاذا للذات من اليومي الصعب والشاق، لذلك فإن قسوة الفضاء الآخر، فضاء الخارج، تتبدد داخل هذه العلاقة التي يحكمها الزمن العابر واللحظي.

إن حكاية يافا لاتخلو من تراجيدية في ضوء الإستذكارات التي تنجزها نينا وهي تشيد مسار يافا، لذلك فإن وجودها بباريس لايخلو من تمزق ومن حنين إلى دفء الأم المفتقد.

«في الحقيقة، إنها غير بخيلة الضحكات، غير أن ضحكاتها تعد مغرقة في الحزن..» ص.63.

«ربما نبحث عن بعضنا البعض بشكل متبادل» ص.63.

إن يافا تتنفس الحزن والألم، وتشترك مع الذات الفاعلة في جزء من هذه الأهواء والمشاعر.

إن السارد وهو يشيد حكايته عبر التذكر أو عبر السرد، يشيد حكاية ذوات أخرى من خلال اللا-اندماج، وهو يضيء من خلالها مصائر هذه الذوات

داخل فضاء باريس الذي يصبح فضاء للهامش بالنسبة لهذه الذوات، ومصيره هو، الذي يتسم بالضيق والألم.

3.2. الميكرو-محكي:سكينة.

من المحكيات الجزئية التي تؤثث الرواية، محكي سكينة الذي يستحضره السارد عن طريق التذكر.

«قصة سكينة تمثل جزءا من هذه الذكريات التي كنت أتمنى نسيانها هروبا من هذه الطفولة. غير أنها، هنا عنيدة غير قابلة للغسل، تغزو عقلي عقودا بعد ذلك» ص.94.

يستحضر السارد محكي سكينة عن طريق التذكر، إنها تمثل جزءا من ذكريات السارد في علاقته بمحكي الأم:

«في نهاية الأسبوع، أمي عائشة وأنا نأخذ سكينة للذهاب إلى الحمام، لم يكن سني يتجاوز خمس أو ست سنوات» ص.96.

علاقة السارد بذكرى الأم التي تشكل سكينة شذرات منها، تجعله يعيد، عبر التذكر، رسم صورة هذه الذوات اعتمادا على الملفوظات الوصفية. كانت سكينة تعيش صحبة أخيها حسن بعد وفاة أبويها في زلزال أكادير. ظل حسن منشغلا بتزويج أخواته، وبعد أن تزوجت الأخت الصغرى، لم يحالف الحظ سكينة، لذلك فإن موضوع الرغبة عندها أصبح هو إعداد جهاز العروس لكي تتمكن من إقناع الخاطبة.

«جهاز العروس اللعين أظلم بصيرة سكينة... هكذا بدأت سكينة تبيع بأرخص ثمن للجارات جزءا من المؤونة التي كان أخوها يحضرها في نهاية الأسبوع: قالب سكر من هنا، صابونتان، هناك، قارورة زيت زيتون، كيلو من الدقيق..»ص.99.

إن انخراطها في هذه السيرورة، ينتهي إلى فشل برنامجها السردي، ذلك أنها في يوم من الأيام، وهي تحاول أن تبيع كيس دقيق لجارتها، ستنتهي سيرورة أفعالها.

«الآجرة التي تمسكت بها، هوت مصاحبة إياها في سقوطها بردهة منزل الجارة» ص.10.

إن تشبتها بموضوع الرغبة الكامن في جهاز العروس أملا في إرضاء العريس المرتقب، ينتهي بالفشل (موت سكينة)، كما ينتهي موقعها في سيرورة أفعال الرواية بالتحلل[9].

إن الميكرو-محكي الخاص بسكينة، يستحضره السارد من خلال علاقته بالميكرو- محكي الخاص بالأم، وهو يحيل دلاليا على خصائص سوسيوثقافية لازمت مرحلة زمنية معينة. إنه يضيء، على مستوى عام، نمط السيرورة الحياتية عند فئات اجتماعية تصارع من أجل العيش وتمعن في البحث عن زمن مشرق يستحيل تحققه. وهي دلالة تلتقي أيضا بدلالة محكي الأم التي تواجه التحولات بعناء وقوة.

4.2. الميكرو-محكي الخاص بألبورتو: لغة اللون.

في سياق اللا-اندماجات الزمنية، يستحضر السارد صديقه ألبرتو عن طريق التذكر:

«ساعات ما بعد الظهر، كنت أقضيها بالنخيل صحبة ألبرتو، فنان إيطالي مسن، مغرم بهذا الركن من المدينة» ص.155.

يشيد السارد مسار ألبرتو؛ فهو فنان إيطالي ينحدر من نابل، استقر بمراكش أثناء حركة الهيبي. كان يعدم لوحاته مباشرة بعد الانتهاء منها ويعيش من إرث صديق له.

«ألبرتو، يظهر حقيقة، سعيدا. لقد مدني بقلم وورقة قائلا:»خذ، ارسم، كل ما تريد. كل ما ترى. لا تتوقف عن الرسم» ص.156.

إن علاقة السارد بألبرتو، تتحدد من خلال تواصل يطرح أسئلة أخرى غير أسئلة المعيش أو المسار الذي كانت السيدة واقنين ترغب في رسمه للذات الفاعلة، إلياس. إنه حوار حول الرسم والحث على الرسم وخلق لغة بديل للغة وللكتابة وتأمل اللا- نهائي الذي تزخر به الطبيعة.

في مقابل هذه الرغبة التي ولدتها الصداقة مع ألبرتو، ترسم الذات الفاعلة لنفسها مسارا موسوما بالتدهور:

«حينما علمت السيدة واقنين نهاية السنة بطردي من الإعدادية لم توبخني» ص.160.

إن الشغف بالرسم، والجلوس ساعات إلى ألبرتو رفقة الراعي توفيق ببستان النخيل، سيفضي بإلياس إلى مغادرة المدرسة وامتهان بيع الجوخ بحي الملاح.

يستحضر السارد الميكرو-محكي الخاص بألبرتو لأنه يلتحم بالمحكي الرئيس للذات الفاعلة، فهو يتذكر اللحظات الطفولية الأولى لانفتاحه على الرسم وعلى تأمل الطبيعة والكون وعلى حواره مع ألبرتو حول كيفيه إيجاد لغة بديلة للحوار والتواصل. هذه العلاقة مع ألبرتو تحدد مصير الذات بعد الهجرة، رغبته في امتهان الفن والنجاح في عوالمه وفضاءاته.

تتحقق منظومة السرد في الرواية بتوالي الاندماجات واللا-اندماجات؛ يشيد السارد هذه المنظومة بالميكرو- محكيات التي تصف الذوات وأفعالها.

5.2. محكي الأم.

في سياق البناء القائم على التحام الميكرو- محكيات لتشييد الرواية، يستحضر السارد الأم عبر التذكر من خلال التفاصيل المقترنة بفعلها ومعرفتها.

منذ أن شرع السارد في تذكر الأم، يشيد معها علاقة جذب قوية. يتذكر السارد سنها وعوالمها العائلية: كانت في سن الأربعين، غير أنها تبدو طاعنة في السن. أهم عناصر الوصف، تبئر فعلها اليومي مثل امرأة فقدت زوجها.

«أظل هناك، مقرفصا، داخل ركن ظليل، أنظر إليها، منحنية على آنية...وهي تفرك بحيوية ثوب العائلة...كنت أرى أمي، تفرك على الدوام...»ص28.

«أخيرا ! السراويل الموروثة عن أخي الأكبر -الذي ورثها بدوره عن أحد أبناء العم-تصبح سراويل قصيرة. القمصان بأكمام طويلة، تتحول إلى قمصان قصيرة بياقة، والثوب يسترجع من أجل أن تصنع منه مناديل تطرزها أثناء وقت الراحة»ص.29.

يصف السارد بدقة تفاصيل أفعال الأم:

- تحويل السراويل إلى سراويل قصيرة.
- تحويل القمصان إلى قمصان بياقة.
-تطريز المناديل.

تحيل أفعال الأم على تدبير الكفاف بتحويل الأشياء لتصبح مستعملة من جديد، لذلك فالسارد يسند إلى الأم نوعا من الكينونة المزدوجة، إنها تمثل الأم بيولوجيا، ولكنها تقوم بوظائف الأب اقتصاديا واجتماعيا.

يرصد السارد تحولا سرديا في مسار ذات الأم:

«إن وصول الآلة سينجر، سيغير وجودنا، لقد كان الاستثمار الأكثر أهمية، الأكثر نفعا داخل حياة عائلتنا.» ص 29.

«أصبحت تنجز كل أنواع الأشغال». ص.30.

إن وصول الآلة الجديدة إلى العائلة، سيحول شرطها الاجتماعي والاقتصادي، حيث تشير معينات الزمان إلى مقولة زمنية وتركيبية:

ما قبل / ما بعد اقتناء الآلة،

يقابلها تحول على المستوى الأكسيولوجي:

اللا- سرور/ السرور.

(شرط اجتماعي-اقتصادي مريح)

في سياق تشييد محكي الأم عبر الوصف وإبراز الأفعال، يتذكر السارد، الأب:

«مات أبي وأنا في سن الرابعة. لولا الصورة القديمة ناحلة اللون، التي كانت تتربع فوق سرير أمي وهذه التسمية: يتيم، مسكين، التي كان ينعتني بها الجيران لما كنت قد أحسست بنقص كبير». ص.31.

إن السارد بهذا القول يزيد من إشعاع صورة الأم وقوتها، ذلك أن غياب الأب يتلاشى بتواز مع حضور الأم. إن حضور الأم يعوض غياب الأب:

غياب الأب / حضور الأم

(وظائف اجتماعية متعددة)

غير أن هذه الصور تعد مهيمنة في الرواية، فمنذ أن بدأ السارد يذكر أمه في ثنايا الرواية، يشيد معها علاقة جذب قوية:

«-كانت تعرف جيدا حبة الكامون..لأن الأمهات يحسسن بهذه الأشياء»ص.23.

«-المرحومة أمي، لاتخطئ أبدا...»ص.23.

إن تفاصيل صورة الأم : العمل- الكد داخل زمن الاستمرارية، قيامها بوظائف متعددة، حضورها البديل عن الأب، إضافة إلى الملفوظات الإثباتية التي ينجزها السارد، ترسخ صورة امرأة مالكة للمعرفة، المعرفة السيوسيوثقافية العميقة.

يتسم محكي الأم بالتشذر؛ تتفرع عن محكي الأم، محكيات جزئية للذوات المرتبطة بها: الأخ، الأختان. الأخ،فريد، غادر المدرسة مبكرا وولج عالم الشغل، وأصبح يحاول القيام بدور الأب بإنجاز الوظائف الاقتصادية والاجتماعية.

وقد تجسد التحول الذي أحدثته آلة سينجر في إمكانية التواصل مع الآخر، حيث استطاعت أن تدخل عددا كبيرا من البيوت. مكنتها هذه العلاقة من البحث عن أزواج لبناتها. إن الذات التي ستشكل استثناء داخل تصور الأم هي منى، أخت السارد. يصفها السارد من خلال تعارض بين صفاتها وطباعها.

-«..منى، وهبتها الطبيعة، جمالا نادرا، كانت سببا في كل محننا».ص.33.

-«وجهها الملائكي يطفح نعومة».ص.33.

-«قوامها الممشوق».ص.33.

-«لسان أفعى».ص.33.

-«طباع كلب».ص.33.

يبرز هذا المسار التصويري الذي ينصب على منى، أنها كانت جميلة أخاذة، مشرقة الوجه، لكن بقدر ما كانت جميلة، كانت حادة الطبع واللسان، لذلك فإن وصف السارد يجعل وضعية هذه الذات تبرز من خلال المقولة الأهوائية:[01]

ملائكية الشكل / حادة الطبع

هذه المقولة التي تصف بعدها الأهوائي، تجعلها في تعارض حاد مع فريد، الأخ، فهو يحاول أن يلعب دور الأب بتقنين الحياة داخل نواة العائلة من منظور تقليدي.

«غالبا ما هددها بالقتل، غير أنها كانت تمعن في القذف، تصفه بالجاهل وبأنه أقل من لاشيء» .ص.33.

كانت منى ترفض الاستسلام للمنطق الذي يحاول فريد أن يسنه داخل العائلة غير أن هذا التعارض سيبلغ الأوج، حين سترفض الزواج


لوحة ماحي بنبين

من»**معلم وقور**» (ص.36) سيصل رفضها بفريد إلى أقصى درجات الغضب.

«اعتقد انه لولا هروب أختي ذلك اليوم، لأجهز عليها.»ص.36.

مثل هروب منى فعلا آخر في مسار محكي-الأم، أفضى إلى تحول في وضعية الأم:

«انطلاقا من هذه اللحظة فقدت أمي عقلها، وبدأت الهبوط إلى الأصقاع الجهنمية.ص.39.

«لا أعرف من أين متحت القوة تلك الليلة لتحمل الآلة وتصعد بها إلى السطح..كنا نغط في نوم عميق حينما أفقنا على إيقاع ضجة رهيبة».ص.40.

يمكن أن نلاحظ أن محكي الأم يبدأ من **نقطة استقرار:** ذات مالكة للمعرفة في بعدها السيوسيوثقافي: البديل بعد غياب الأب، الحاضنة للأبناء، حصولها على الآلة سينجر غير أفقها الاجتماعي والاقتصادي، غير أن هذه النقطة تتفرش وتتوسع عبر أفعال، ثم تنعرج، أثناء التفرش من خلال فعل غياب منى، نحو كارثة التشعب التي يختل معها الاستقرار.لقد بدأت سيرورة الاستقرار في الاختلال من خلال فعلين:

- الامتناع عن الأكل الذي أفقدها القوة على مواكبة ما يجري في البيت خلافا لطبيعتها.

- تخلصها من الآلة التي لها رمزية قوية بالنسبة إليها، فقد استطاعت، بفضلها، أن تلج سياقات اجتماعية واقتصاية مغايرة. لقد تحولت سيرورة الأم من الاستقرار إلى التشعب وإلى الاختلال.

«صباح يوم من الأيام، وأنا أستفيق، سأجد المنزل مكتظا بالجيران، نساء يصحن... الرجال يرتلون القرآن بقوة» ص.41.

تفضي سيرورة الاختلال، في استمرارها، إلى التحلل، الذي يقوض موقع الأم داخل فضاء الرواية.

6.2. محكي الأم : الأم الأخرى- الأم الثقافية.

إن اللا-اندماج المقالي مقترنا بالتذكر هو التي يعتمدها السارد لادماج محكي الأم-الثقافية. يشيد السارد صورة الأم الأخرى -كما يلقبها في الرواية- من خلال الوصف الذي يجمع بين أقوال الوصف وبين أفعال هذه الذات، لذلك تحضر الأم الأخرى في الرواية من خلال مظهرين:

- وصف السارد لشكلها وهيأتها وممارساتها المهنية.

- علاقته بها بصفتها أمه الثانية.

ترتبط السيدة واقنين بفضاء الملاح،، تتاجر في بيع الجوخ. كانت سيدة ضخمة الجثة، عاشقة للحلي التي تغطي جسدها، من مقدمة رأسها إلى أخمص قدميها.

إن علاقة الذات الفاعلة بالأم الأخرى، بدأت في التشكل من خلال علاقة أمه بها، حيث كانت تخيط لها الأثواب.

«مسحورا، كنت أتأمل وأنا في ثمالة، هذا الفيض من الألوان التي تتلألأ في وجه الشمس» ص.30.

«ها أنا، أيضا، سنوات بعد ذلك، أبحث في ألغاز الرسم، عن الاندهاش الذي كانت تثيره في الأثواب العجيبة للسيدة واقنين»ص.31.

تمثلت علاقات الذات الفاعلة الأولى بالسيدة واقنين في الإعجاب بألوان الأقمشة وخطوطها وأشكالها. غير أن الأمر لم يقف عند الألوان، بل مثلت الأثواب بالنسبة إليه أشكالا تعبيرية، نوعا من الكتابة. إن الألفة التي عقدها السارد مع الألوان، جسدت بالنسبة إليه مرحلة افتتان باللون وبالكتابة البلاستيكية.

أما الفعل الآخر الذي يتذكره السارد، فيقترن بمشهد موت الأم:

«رجال يرتلون القرآن بقوة. أخواتي، خالاتي، وحشد من الذين لا أعرفهم، يتحركون في كل الاتجاهات.. مرة أخرى، يأتي الخلاص من السيدة واقنين. حين لمحتها من بين الجموع، هرولت نحوها، رفعتني وقبلتني بحنان. كان صدرها ناعما، مطمئنا. من بين كلماتها، التي لاتسمع وسط الصخب، لم أسمع سوى هذه الجملة:»أقبل، طفلي، أقبل، لايوجد ما تقوم به هنا»وقادتني إلى منزلها الذي لم أغادره قط». ص41.

في سياق المشهد الجنائزي تنتشل السيدة واقنين الطفل وتأخذه إلى بيتها. يمثل هذا الفعل مرحلة تنشئة جديدة للطفل الذي فقد عائلته ودخل بيتا جديدا يصفه:

«مسكن سلمي، ينعدم فيه الصراخ والدموع» ص42.

مسكن السيدة واقنين /	مسكن العائلة
-مريح- هادئ	-الصراخ
-تنعدم فيه: -	العنف تجسده الذوات:
-الدموع	-فريد(الأخ)
-الصراخ	-منى(الأخت)
فضاء السرور	فضاء اللا-سرور

إن التصوير السردي للفضاء يقوم على التعارض؛ فالسارد يصف بيته الجديد، بيت الأم -الأخرى من خلال علاقة التعارض مع بيت الأم الذي كان مرتعا للصراع بين الذوات بناء على سمكها السيكولوجي والأهوائي. ارتباط السارد ببيت الأم- الأخرى يمثل مرحلة تكون جديدة، يجسدها الفعل الآخر للأم: السيدة واقنين:

«لم تكن لها أسباب معقولة للاستياء بخصوصي. على الأقل حتى حين بلغت أربع عشرة سنة، في هذه السن فتحت لي السيدة واقنين مكتب الذي كانت تلقبه بزوجها، والذي لم يعد من فرنسا منذ أن ذهب إليها عشرين سنة خلت... كتب، عدد لايحصى من الكتب تزين الجدران من الأرض إلى السقف، كانت الكتب كثيرة إلى حد أن حيوات كثيرة تعد ضرورية لمن يريد قراءتها إلى نهايتها» ص151.

هذا الفعل سيجعل السارد ينفتح على عالم الكتب الذي يوجد بمكتب السيد بروسبر. من خلال أقوال الوصف يبدو فضاء المكتب بأشيائه وكائناته هادئا، يتنفس الحياة رغم أنه فضاء مهجور، لكن تناسق الأشياء، الكائنات، جماليتها يمنحها سمكا دلاليا كثيفا. تبدو الغرفة مصدرا للمعرفة والنور والضوء.

«منذ ذلك الوقت، وقع تحول في وجودي» .ص.151.

«في هذه الغرفة، الموجودة فوق السطح، قبالة المسجد، تعلمت أن أتنفس».ص.152.

إن السارد عبر هذا القول الانعكاسي الذي يذوت صيغة السرد، يتحدث عن التحول الذي حدث في مسار حياته، أصبح عاشقا للقراءة، نهما، يلتهم الكتب، لذلك سيتحدث السارد عن وجوده بفضاء المكتب بلغة شعرية، تتجاوز الوصف التقريري للفضاء ولمقامه به. إن القول:»في هذه الغرفة تعلمت أن أتنفس»، يقرن بين فضاء المكتب وأشيائه وبين الحياة، فالفضاء يهب الذات الحياة.

«اكتشف وسط هذه الجدران الأربعة الأحلام، الرؤى والمغامرات التي أمنع منها في المدرسة» ص.154.

إنه داخل فضاء الكتب:

-«سمكة ثملة

-داخل نهر هارب

-عصفور»ص.154.

«إن القراءة بقدر ما تصبح فعل حياة، بقدر ما تشكل بالنسبة للأم الأخرى بداية لمسار التحلل: -الخصومات مع السيدة واقنين».ص.154.

«في نهاية السنة، وحينما علمت السيدة واقنين خبر طردي من الإعدادية، لم توبخني» ص160.

علاقة الذات بالقراءة وبعالم مكتب السيد بروسبر، تكرس مسار التدهور بالنسبة للسيدة واقنين التي كانت ترغب في أن يصبح الطفل محاسبا.

إن محكي الأم- الأخرى في الرواية، يلتحم وظيفيا بالمحكيات الأخرى، فهو يسهم في تشييد الرواية، كما أنه يضيء سيرورة الذات الفاعلة؛ لقد مثل لقاؤه بالسيدة واقنين لقاء التشكل السوسيوثقافي، علاقته بها تعود أولا إلى الطفولة حيث كانت تبهره ألوان القماش الباذخة وهي علاقة جعلته يعقد منذ مرحلة مبكرة من عمره علاقة قوة بينه وبين اللون والكتابة البلاستيكية.

كما أن اطلاعه على ذخيرة مكتب بروسبر، زوج السيدة واقنين، جعله يشعر أنه يتنفس حياة جديدة قوامها المعرفة والقراءة والنهل من الكتب.

إن صورة الأم الأخرى لاتختزل في الأم العارفة كما هو الأمر بالنسبة لأمه عائشة، لكنها تمثل صورة الأم الثقافية، صورة الأم التي تصوغ الوعي الثقافي المقترن بالقراءة ومدى قدرتها على خلق العوالم الشاسعة عند الذات.

3. **الجنس في الرواية:**

يحضر الجنس في الرواية من خلال تمظهرات متعددة:

1- يحضر الجنس بصفته تواصلا إنسانيا؛ يتجسد ذلك من خلال علاقة الذات الفاعلة بمارتين، حيث يعيش السارد، وهو يقدم تفاصيل المحكي

الخاص به، حالة الفراق والانفصال عن مارتين:

« أعلنت الحداد بخصوص قصتي مع مارتين ولم أعد أقضي أيامي مترقبا معجزة، كلمة حلوة تنتظرني..»ص.13.

إن حالة الانفصال التي تحمل مقومات الحرمان والتوتر بالنسبة للذات، تمثل لحظة زمنية يستعيد فيها السارد، عبر التذكر، علاقته بمارتين، وهو تذكر ينصب على زمن علاقة مشرقة وحميمية، تتسم بالتواصل الإنساني وبالصدق، فهي علاقة قوامها التفاعل والتواصل الإنساني، وهي ترتبط بمحكي الذات الفاعلة. إنها تلتحم بالمحكي الرئيس لأنها مثلت دوما، في سياق الاشتداد الاجتماعي والنفسي، حافزا على الاستمرار في تعقب حلم النجاح في الفن.

في سياق التذكر، محدثا القطة بريميرا، يعيد السارد بناء محكي الجنس مع السيدة كلوتمان:

«السيدة كلوتمان نادرا ما تحترم مواعيدها بالمحترف. تتركني أنتظر لساعات طويلة، وفي أغلب الأحيان تنسى أن تأتي».ص.53.

تقوم علاقة الذات الفاعلة مع كلوتمان على التعارض انطلاقا من علاقة الاختلال الرابطة بينهما؛ فهي مقتنية لوحات، لذلك فإن أفعال هذه الذات تشعر الذات الفاعلة بغير قليل من الحرمان والدونية:

- لا تحترم المواعيد في المرسم.
- تنسى المواعيد في أغلب الأحيان.
- تطرح الأسئلة دون أن تسمع أجوبة السارد- الذات الفاعلة، ص.55.

إن العلاقة بين الاثنين قائمة على التعارض الذي تحكمه علائق مهنية واجتماعية، غير أن السارد، من خلال وصفه لها، يحيل على تضمينات جنسية:

«بصدق كانت مازالت شابة مقارنة مع سنها... «.ص.55.

«...وهما مثبتان بحاملة صدر، نهداها النافران يمنحانها قوام فتاة شابة، شائخة بالتأكيد، غير أنها جذابة».ص.55.

إن عين السارد تقتحم مواطن الجسد في بعده الأنثوي الإيروتيكي، حيث يتجرد السارد من رؤيته لها، القائمة على التعارض، وينقلها إلى استيهامات جنسية.

«وأنا الغبي المسكين، لم أفهم أن عضوي التناسلي وحده هو الذي يهمها».ص.55.

تصبح العلاقة بين كلوتمان والذات الفاعلة قائمة على التشييء. إن التواصل الفني داخل فضاء المرسم لم يعد أساسيا، بل يترك مكانه للتواصل القائم على لعبة المراودة:

«تجاذبنا أطراف الحديث، شربنا عددا من الكؤوس دخننا السجارة تلو الأخرى. إنها تعرف المغرب والمغاربة، كانت لزوجها معهم معاملات. تفضل فاس على مدن المملكة الأخرى. كنت أحتج مازحا، وأنا أسوق لديها مراكش، مسقط رأسي.»ص.56.

هذه المراودة التي تتم على خلفية الحوار الفني، تمتزج فيها الدعابة والحذلقة ولعبة المد والجزر، وتنتهي بفعل الجنس:

«هكذا مارسنا الجنس كما تفعل ذلك الحيوانات. السيدة كلوتمان تتأوه غير مبالية بفستانها، المتدلي فوق الأرض المغطاة بمواد الصباغة... كانت تنشب أظافرها الحادة في ظهري، تعض طرف حلمتي... تلتهم أذناي، الواحدة بعد الأخرى، تجذبني من شعري، تنقب بلسانها اللحيم مناخيري التي تمددت...إنه حفل شهب حقيقي.»ص.57.

إن وصف العلاقة بين كلوتمان والذات الفاعلة يبرز أن الجنس يتخذ دلالته الشبقية؛ فالمراودة بين الذاتين تفضي إلى علاقة جذب بين الطرفين تهدف إلى إشباع رغبات لحظية، غير أن هذه الدلالة تتلون أيضا بعلاقة تعارض يصبح فيها الجنس حاملا لمسحة ذاتية:

«إنها صفعة مقابل إهمال مواعيدي، صفعة ثانية للجريمة التي لاتغتفر، وهي تجاهل تدهور حالتي وتركي فريسة للجوع..»ص.58.

تبدو الذات الفاعلة مزهوة بانتصارها على السيدة كلوتمان؛ إنها تعيد الاعتبار، عبر فعل الجنس، لشرطها الاجتماعي والثقافي. تستطيع بفعل الجنس أن تعيد التوازن لعلاقة الاختلال التي تربطها بكلوتمان بصفتها مقتنية لوحات.

4.خاتمة.

لقد ابرز التحليل أن رواية: أرض الظل الحريقة، تعتمد في تكونها على مكونين:

- مكون سردي: يصطنع فيه السارد الترهين السير-ذاتي، الذي يعيد، عبر التذكر، سيرورة حياته، من خلال تذويت التلفظ. كما يستند في تحقق هذا المكون على الوصف الذي يشيد مسارات الذوات من خلال الوحدات التصويرية.كما أن الوصف يقدم الفضاءات المكانية في الرواية حية دينامية، ومولدة للمقومات الدلالية.

يعمد السارد أيضا إلى تنويع أساليب السرد على مستوى هذا المكون، حيث يمنح موقعا للمونولوج وللمحادثة التي تحقق تفاعل ذوات متعددة.

كما أن الرواية تتميز بالبعد الكروماتي، حيث يخترق اللون الرواية في وصف الشخصيات والفضاءات.

- مكون الميكرو-محكيات الجزئية: وهي التي تعيد رسم مسارات ذوات أخرى من خلال أفعالها وعلائقها والمصائر التي تنتهي إليها.

هذه العناصر البنائية هي التي يعتمد عليها ماحي بنبين، في بناء رواية **أرض الظل الحريقة.** في تقاطع وترابط المكونين، تنمو مقاطع النص الروائي. إن النص في تشكله عبر هذه المكونات وعناصر البناء، يسمح أيضا عبر هذه المسارات، بإضاءة سياقات اجتماعية وثقافية، تشيد البعد الدلالي للنص.

إحـــلات

1 -BINEBINE ,Mahi, Terre d'ombre brûlée ,Fayard, 2004.

2 - نشر ماحي بنبين النصوص الآتية:

-Le Sommeil de l'esclave, stock, 1922-Les funérailles du lait, Stock, 1994. L'Ombre du poète, stock, 1997.Cannibales, Fayard, 1999. Pollens, Fayard, 2001.

3 -GREIMAS(A.J).Maupassant la sémiotique du texte : exercices pratiques, Seuil, 1976, P.41.

4 -GREIMAS)A.J.(Du sens II, 1983, P.27.

5 -GREIMAS)A.J .(COURTES) J.(Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, 1979, P191.

6 -RASTIER ,François -Sémiotique interprétative, PUF,1987,P .121.

7 -RASTIER François .Sémantique interprétative, Op.Cit, P.130.

8 - اليبوري، أحمد. في الرواية العربية- التكون والاشتغال، المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص.62.

9 - نوسي، عبد المجيد. التحليل السيميائي للخطاب الروائي، المدارس،2002، ص.139.

10 -GREIMAS)A.J ,(FONTANILLE)Jacques.(Sémiotique des passions, Seuil,1991,P.93.

من الإحساس الباطن بالقضية إلى الوعي الجدلي بالتاريخ

عبد الرحمن بن زيدان

القيمة الرمزية للقدس في الثقافة المغربية

بعد الأثر الذي تركه رمز صلاح الدين الأيوبي على تشكيل الوعي لدى الصفوة المثقفة بقضية القدس، فقد ظل عمق القضية الفلسطينية حاضرا في الإبداع المغربي - بكل ما يحمله هذا الإبداع من تتبع للتناقض والصراع الدولي والصراع فلسطيني - ومحكوماً بالاختيار الوطني المغربي ذي البعد العروبي، ومحكوماً بالتوجه التاريخي - ماضيه وحاضره - ومحكوماً بالخلفيات الثقافية التي شكلت مستوى الوعي لدى الكاتب المغربي فدفعت به إلى مؤازرة ومساندة موضوع قومي هو جزء منه، وهو ـ في الوقت ذاته ـ فاعل حيوي فيه، ومشارك عبر كل الأزمنة في تشكيل صورة وواقع فلسطين بعد أن اتخذت هذه القضية - منذ بداياتها - بُعداً دولياً لم يعد محصوراً في الجغرافية الشرق أوسطية، بل غدت به فلسطين موضوع اشتغال السياسيين في العالم بكل فصائلهم، وبكل أطيافهم، وانتماءاتهم، وبكل ما يحرك مصالحهم القريبة والبعيدة ضمن مصالح حلفائهم، سواء منها المصالح المتعلقة بوضع ترسانة عسكرية، أو مخابارتية ترسّخ وجود شركات تجارية احتكارية لتسييس البترول والسيطرة عليه، أو تعلق بالأمر بتسييس المعالم التاريخية بخرافات تريد بها أن تدعم مصالحها، وتدعم ما هو متعلق بإحكام قبضتها على الوطن العربي، وصحوته، وحداثته، وتطلعه إلى المستقبل، وبهذا غدت القضية الفلسطينية مِحراراً سياسيا وعسكريا تقاس به درجة التوتر، والصراع، وتناقض المصالح وتضاربها، ويقاس به مستوى النجاح ومستوى تحقيق الأرباح، ودرجات بلوغ ما تريده التخطيطات الاحتكارية من هذه المصالح، ويكشف عن خبايا الشأن السياسي العربي وتضارب توجهاته لحد الوصول إلى إحداث قطائع وشروخات في الصف العربي.

والمثقف المغربي بمتخيّله برمز فلسطين، وبوجود رمز القدس في جوارحه، كان يشكل موضوعاً لكتاباته،وإبداعاته لا تخلو ـ في شموليتها ـ من خطابات تؤكد على عروبية فلسطين، كما لا تخلو أية كتابة، أو رحلة مغربية أثناء ذكر العلماء المغاربة إلى فلسطين من الحديث عن القدس، ولا تخلو كل تظاهرة ثقافية مغربية دون الاحتفاء بهذا الموضوع.

وفي كل اللقاءات،والفعاليات الثقافية،يعلو صوت الدعوة الملحّة إلى تقوية أواصر العلاقة بين المغرب وفلسطين أثناء الحديث عن القدس،فيتم ذكر أسماء الأسر المغربية التي استقرت منذ قرون مضت في فلسطين، وحافظت على سماتها، وعاداتها، وطقوسها، وذاكرتها المغربية التي انصهرت مع الوضع الذي احتضنها في السياق الفلسطيني لتشكّل معه نسيجاً حيوياً ساعدها على التكامل معه، والتعايش، والتفاعل.

بهذا فصورة، وتاريخ فلسطين في الذاكرة المغربية، وحضورهما - معاً - في الواقع، وفي المتخيل المغربي ولّد في العمل العربي صورة محكومة بعناصر ومقومات تاريخية كانت - ولا تزال - تقوّي من عمق هذا الارتباط بين المغاربة والفلسطينيين منها:

- البعد الديني الذي يشكل إيمان المغاربة بقدسية مدينة «القدس» لأنها تشكل عندهم حرمة إسلامية تدخل ضمن المكونات الدينية التي تبدأ بالحج، وتنتهي بزيارة القدس، ومسجد الصخرة إتماما لطقوس الحج عندهم،وهذا ما يستدعي موجبات احترامها،ودواعي حرمتها.

- استنجاد صلاح الدين الأيوبي بالدولة المعاصرة له في المغرب وهي الدولة الموحدية في شخص سلطانها أبي يوسف يعقوب المنصور لدعم حربه ضد الصليبيين.

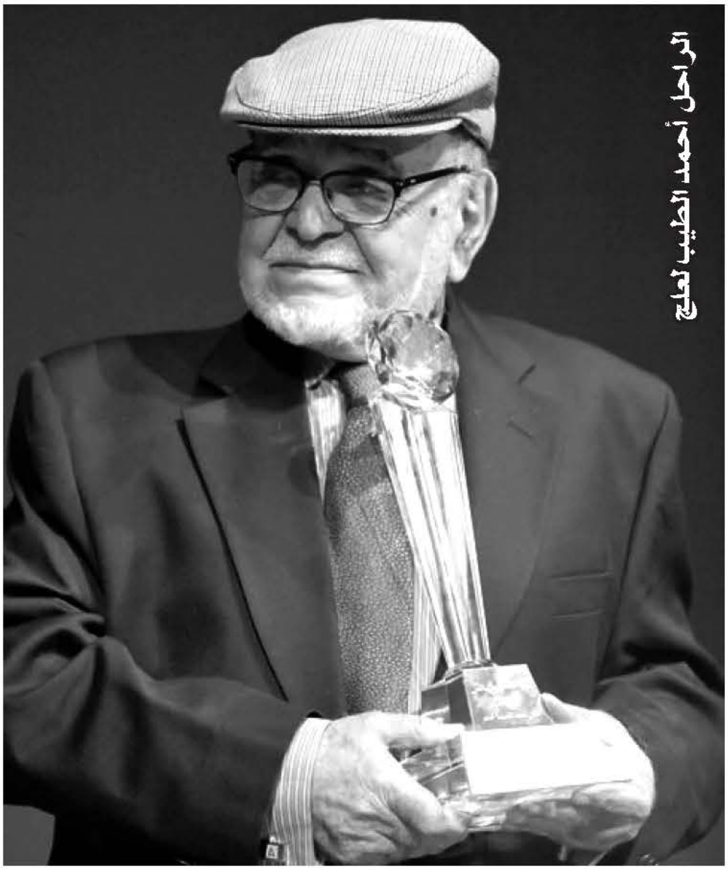
- أن المغاربة تملكوا بالشراء عددا من العقارات الخاصة داخل وخارج مدينة القدس.

- الوقف الذي خص به سلاطين الدول المتعاقبة على حكم المغرب مدينة القدس، وبخاصة سلاطين وملوك الدولة العلوية الذي أولوا اهتماما خاصاً بالمسجد الأقصى.

- وجود حي للمغاربة سكناً وعمراناً، واستقراراً نفسياً كتبوا فيه ذاكرتهم، وحافظوا به على وجدانهم العربي الإسلامي الذي صار ممزوجاً بالوجدان الفلسطيني العربي فصاروا كعائلات جزء من التنوع البشري والعمراني والثقافي لمدينة القدس،هذا الحي الذي تمّ نسفه،وتسوية الارض بالارض لتقيم السلطات الإسرائيلية محله ساحة أمام حائط البراق بدعوى القيام بتنقيبات أثرية.

- انتشار التصوف الذي أصله من المغرب.

وبحكم هذا العمق التاريخي الديني والتاريخي الذي يوحد عمق الارتباط العضوي بين المغرب الأقصى وفلسطين،وما يتطلبه من حدب واهتمام، وعلى الرغم من الأعاصير السياسية، والمواجهات العسكرية بين الفلسطينيين وكل من أراد مسخ التاريخ الفلسطيني، وعلى الرغم من محاولة الاستيلاء على الأرض، والاستحواذ على المعالم التاريخية، وعمليات الاستيطان المخطط لها بإتقان وعناية، وعمليات تهويد مدينة القدس، وتأويل



التاريخ لصالح هذا المسخ بميز عنصري تدعمه حملات مغرضة بادعاءات المشوشين، فقد ظل الوعي بهذه الصيرورة التاريخية متمكناً من إدراك جوهر الصراع، ومعرفة خباياه، وظل الإنتاج الأدبي مواكباً لهذه الصيرورة التاريخية بكل أشكال التعبير الممكنة، واتخذ الإبداع المسرحي فيها عدة صور وأشكال ومناح ودلالات شكلت موضوعاً مركزياً لدى النخبة المثقفة التي كانت تبحث في هذا العمق عن الإمكانات الحقيقية للتعبير عن حركة التحرير الوطني الفلسطيني، وكانت تسعى جاهدة لتوحيد القاعدة النضالية للمشروع الوطني، بدعم سياسي ومادي ومعنوي عربي كي تُعلي صوت القضية العربية الإنسانية بالقدس في صوت الإبداع الدرامي المغربي بمسرحيات عديدة راهنت على تقديم التاريخ التليد للبطولات العربية، ونافحت بأبطالها في النص الدرامي على عدالة القضية، وأبرزت كيف خاضوا حرباً ضروساً لاسترجاع ما ضاع، أو ما سُلب، وهي مسرحيات اجترح كتابها ما كانوا يرونه مناسباً لتقديم حقائق ومحطات تاريخية مناسبة يمكن أدْرَمتها إبرازاً لكل أوجه الصراع الذي وُلد من العمق العربي ووظف كي يعبرعن استنكار واستياء النخبة من كل ما يدور في فلسطين.

ونجد المسرحيات التاريخية التي عملت على الانخراط في القضية الفلسطينية، حاضرة بقوة في تناول الكتابة الدرامية المغربية، وبقدر ارتباطها بما هو وطني، فإنها ظلت ترتبط بما هو قومي، وهذا لا يعني سوى الاهتمام بالعناصر الجوهرية، والثوابت الأساسية التي تكوّن الشخصية العربية، تاريخاً، وديناً، ومصيراً مشتركاً بها تحمي خطابها، وتذكّر بملابسات ضياع الأندلس،وتربط هذا الضياع بضياع فلسطين، وتذكر بوعد بلفور، وتذكّر بالظرفية السياسية المتوترة التي تسبّبت في توترات سياسية درامية في الصراع في الغرب،وفي الشرق الأوسط، وفي الوطن العربي الذي كان يبحث عن استقلاله السياسي، ويبحث عن إمكانات سياسية تحقق له تقرير مصيره بنفسه.

واتخاذ فلسطين موضوعاً للكتابة الدرامية لا

يعني استثناء في تاريخ التجربة المسرحية المغربية، ولا يعني تناول الموضوع كحالة مؤقتة عابرة تنتهي بانتهاء زمن الكتابة النصية، أو عرضها فوق الركح، ولا يعني تلبية نداء شعارات سياسوية يخبو بريقها بعد زوال مناسبتها وظرفيتها السياسية. إن فلسطين بكل تاريخها الحضاري، الديني، والسياسي،والثقافي، والاجتماعي، والنفسي، تبقى امتداداً للتاريخ المغربي القديم والمعاصر، وتبقى طرفاً أساسياً في المعادلة السياسية التي تحكم نوعية العلاقات، وتمثّل طرفاً أساساً في عملية التفاعل مع الأحداث، وتشكّل صورة للتحديات، بالنضال السياسي، والثقافي، والحضاري، وكل أنواع الصراع الذي يتحكم في الزمن الفلسطيني بشراكة مع الوعي المغربي بهذا الزمن، ويبقى النتاج الدرامي بهذا الوعي تعبيراً حقيقياً يعبّر به الإبداع الأدبي المسرحي عن كل ما يحيط بالقضية من ملابسات، ويقدم تاريخ القضية لكل الذين لا يحسنون قراءة التاريخ،وكأنها تطالبهم أن يعودوا لقراءة التاريخ لمعرفة الكيفية التي ضاعت بها فلسطين.

لقد غدت القضية الفلسطينية، وغدا التعبير عنها شكلاً من أشكال الوعي التاريخي المغربي بعمق الواقع وهو يتفاعل مع مخاضات أحداث لا تحجب حقيقة هذا الواقع، ولا تنقص من حدّته، ولا تضعف من جدوى حضوره، خصوصاً بعد أن صارت هذه القضية من المرجعيات الأساسية التي يتمّ الرجوع إليها، ويتمّ التعبير عن الأحداث درامياً، ويستحضر الشخصيات من التاريخ العربي، ويقدم الرموز المناقضة لرمز الفلسطيني متمثّلا في نقيضه الرمز الصهيوني، فيستثمر دلالات هذا التناقض داخل معاني النص الواقعي التسجيلي، أو المتخيّل، ويضع فهمه لمسرح القضية موضع اليقين الموقن بحتمية التحول التاريخي الذي ستتهاوى فيه كل الخرافات التي ضلّلت العالم بعد أن بنت بهذا الضلال كياناً متسلّطاً شتت شعباً فلسطينياً بعد أن زرع الخراب، والدمار، والقتل في فلسطين، وقلب موازين العلاقات الدولية، وصار الحديث عن فلسطين حديثا مقرفا، فيه من يتحدّث عن القطاع، وفيه من يتكلّم عن الضفة، وفيه من يتحدث عن الشتات.

هذا ما أبانت عنه العديد من المسرحيات عبر تجربة تاريخ المسرح المغربي متدرّجة من عدة مراحل هي:

- العودة إلى رمزية الشخصية العربية الإسلامية وتوظيف سياقاتها وسيرتها السياسية، والتذكير ببطولاتها في تحرير فلسطين - والقدس أساساً - بآعتبار أن القدس ستظلّ فضاء مقدساً له بعده القدسي في الوجدان المغربي، بعامة والعربي بصفة بخاصة، وكانت المسرحيات التي كتبها رواد الحركة الوطنية من 1923 إلى تاريخ استقلال المغرب تمثلاً قومياً تحرّكه الخلفيات التاريخية العربية الإسلامية. ويصف الناقد مصطفى بغداد ما كانت تمثله مسرحية صلاح الدين التي ألفها نجيب حداد عام 1893 من قيمة تاريخية عند المغاربة قائلا: (إن أكبر تأثير وأوسعه هو الذي أحدثته هذه المسرحية من خلال العروض المتعدّدة التي قدمت خلال سنوات ما قبل الاستقلال، أي من سنة 1923 عندما قدمتها فرقة عز الدين المصري التي زارت المغرب في

هذه السنة، ثم جمعية قدماء ثانوية مولاي إدريس التي قدمت نفس المسرحية وأعادت تقديمها مرّات، وجوق التمثيل العربي بالرباط، وجمعية الهلال بطنجة التي يحدد عبد القادر السميحي تواريخ عروضها للمسرحية كالتالي: العرض الأول 16 مارس 1929 بمسرح سيرفانطيس، والعرض الثاني 5 فبراير بمسرح سيرفانطيس، والعرض الثالث 3 غشت 1931 بمسرح سيرفانطيس، والعرض الرابع يوم الخميس دون الإشارة لتاريخ ومكان العرض، والعرض الخامس 15 مايو 1930 بمسرح مير، وقد ظلت هذه المسرحية تقدم حتى الخمسينات، ويكفي أن نشير إلى فرقة المنار التي أعادت تقديمها في كثير من المدن المغربية كما يشير إلى ذلك الدكتور حسن المنيعي) [(1)].

وحين يتحدث الدكتور حسن المنيعي عن تطور المسرح في المغرب، يرى أنه تطور لم يكن ناتجا عن اقتباسنا الفلكلوري الذي يمتاز بقيمة خاصة، وإنما يرجع ذلك إلى عاملين اثنين، أولهما مرور الفرق العربية التي حملت الشباب على تقليد أشكال المسرح المصري، وثانيهما الشعور السياسي أو الوطني الذي طبع فترة الحماية فكانت سنة 1923 بداية عهد جديد حمل معه نتاجات ذات مضامين تاريخية واجتماعية. يقول: (وبما أن هذه النتاجات كانت تؤطر أحداثاً هامة، وتعرض مشاهير الرجال كصلاح الدين الأيوبي، فقد كانت تجلب الطلاب والجماهير الشعبية المتعطشة إلى تاريخها، والراغبة في معرفة كل الأبطال الذين صنعوا مجد الأمة العربية، وركزوا فضائلها، وفوق ذلك فإن هذه المسرحيات كانت تقدم باللغة العربية الفصحى،وهذا ما يفسر نجاحها خصوصاً وأن الإدارة الاستعمارية كانت تريد القضاء على هذه اللغة، ومحو حضارتها، وذلك بفرض عقلية فرنسية، وعليه فقد كان الناس يوجهون ردود فعل قوية، تتجلى في رفض لغة دخيلة في أمل العودة على ماض مجيد، مما عمل على إحلال «الوطنية» التي أحدثت هزات لدى فيالق الاستعمار) [(2)].

- تجريب المسرح التسجيلي الوثائقي في إعادة تركيب الأحداث، والتوليف بينها، لجعل الوثيقة تتحدث بخطاباتها عن الأحداث، وأشكال الصراع، والاختلاف في وجهات النظر حول موضوع فلسطين حوّل هذه التجربة إلى مسرح للقضية، وتبنّت شكل الكتابة الملحمية التي توظف ليس النص المكتوب، أو المنطوق، بل يتمّ اللجوء إلى بث الصور الثابتة حول الخراب الذي تحدثه الآلة الصهيونية وهي تخطط نهجها العدواني في التصفية البشرية، والتطهير العرقي.

وحين تتمّ الكتابة عن مدينة القدس في العديد من المسرحيات المغربية لتناول هذا الموضوع،يكون إنجاز فعل الكتابة يتمّ في سياق تاريخي محكوم باستحضار العديد من المصادر، والمراجع، والأحداث، وإنطاق الشخصيات التاريخية والمعاصرة بما تملكه هذه المدينة الإنسانية من خصوصيات دينية بوأتها مكانة خاصة في التاريخ البشري.

ومن المسرحيات التي قدمت القضية الفلسطينية بمفاهيم فلسفية، وتاريخية، وسياسية للحديث عن مدينة القدس،وأعادت قراءة المسلمات المعروفة،والمتداولة حول القضية بخطابات النص

قراءة نقدية هادئة،وأعادت تحليل فكر بعض الشخصيات تحليلا نفسياً يكشف عن أسباب حرق مسجد القدس نجد مسرحية (دعاء القدس) التي صاغ فيها الكاتبان أحمد الطيب العلج، ومحمد مصطفي القباج نصّاً مسرحياً أنساقه المتراكبة، والمتداخلة قائمة على:

- التعامل مع التاريخ العربي الإسلامي الذي له صلة بمدينة القدس.
- الاعتماد على قصاصات الأنباء التي تتحدث عن العمل الفدائي للفلسطينيين.
- العودة إلى النصوص التاريخية للمعاهدات والوثائق التي أبرمت حول مدينة القدس.
- العودة إلى العديد من الكتب التي أرّخت لزمن إحراق المسجد الأقصى، وأرّخت للسقوط المتكرر لمدينة القدس في يد الصليبيين، والإسرائيليين.
- العودة إلى الأضمومات الشعرية العربية الفلسطينية لخلق الطقس التراجيدي في أجواء العرض.
- إدماج الفهم المغربي لقضية القدس في بناء النص إبرازاً للدور الذي يقوم به المغرب في دعم القضية الفلسطينية.
- اللجوء إلى إجراء محاكمات حقيقية، ومتخيّلة يحاكم فيها الأشخاص، والأنظمة، ومجرمو الحرب، والمسؤولون عن هندسة نظرية المؤامرة، ومحاكمة كل من ساهم في صناعة قرارات ونظريات تضليل المجتمع الدولي،والعربي، والكشف عما لحق ويلحق بالوطن العربي من نكبات وهزائم.

وبهذه التيمات، والأفكار، والمفاهيم، كتب أحمد الطيب العلج، ومحمد مصطفي القباج مسرحية (دعاء القدس) كنص يحكمه التناصّ، ويحكمه الجدل الفلسفي، والنقاش السياسي، واستحضار الذاكرة التراثية العربية لتقديم شخصيات وشخوص أسماؤها محّملة بالرموز والدلالات التي تقترب أكثر من معنى النص بطروحات تقدم الفهم المغربي الأصيل لمدينة القدس،هذه المسرحية التي قدّمها مسرح محمد الخامس في الموسم المسرحي 1980، وأخرجها الدكتور أحمد بدري، وتمّ عرضها في تونس.

حول الفهم المغربي الأصيل للقدس

المسرحية التي تقدم الفهم المغربي الأصيل للقدس تحمل عنوان (دعاء القدس) للكاتبين المسرحيين المغربيين أحمد الطيب العلج،ومحمد مصطفى القباج، وهي عمل يكوّنه الجدل السياسي، والنقاش حول التاريخ،ويستحضر فيه الكاتبان نصوصاً تاريخية، ونصوصاً سياسية معاصرة، وقصاصات أنباء، بغية جعلها تساير توجه الكتابة وأهدافها لتقديم الفهم المغربي للقدس.

ويعرف الكاتبان في تقديمهما لهذا النص اختياراتهما المشتركة التي ستنير كل أفكار النص،وحواراته،وخلفياته،و فيه يعتبران القدس:(مدينة الأنبياء... مهبط الرسالات السماوية، القبلة الأولى، تحمل كل معاني الطهر والتسامح والتعالي عن موبقات الدنيا وتهافت المادة، ومنطق السيطرة والعنصرية.

القدس بهذه المواصفات النبيلة لا يمكن أن

تكون بيد من يتنكر للقيم، أو ينحاز لنزوة شخصية على حساب التعايش والتواجد الروحي والسلمي)[3].

ويتطلع هذا النص المسرحي إلى وضع المتناقضات والاختلاف بين وجهات النظر على محك تجريب ما سيفضي إليه الجدل، والحجاج بين المتكلمين بوجهات نظر تنتمي إلى زمنين مختلفين، الزمن الماضي الذي يمثله «عكرمة» بعلامات الزي، وبدلالات الكلام الذي يتطابق مع مرجعيات وقناعات ما تقدمه هذه العلامة، مقابل الزمن الحاضر الذي يمثله «بسام» بزيّه المعاصر، وبخطابه الفلسفي المؤمن بالنقاش،وبتفكيك الأطروحات القديمة المغلقة على ماضيها، وتفنيذ الأفكار التي تنهض عليها، وبناء مُختلفها، وهو ما طابق به كلام بسام دلالة الزي المعاصر، وتطلعه إلى المستقبل بعد نقد الماضي والحاضر معاً.

وتمثل شخصيتا «عكرمة» و»بسام» طرفي نقيض على مستوى الكلام، وعلى مستوى المواقف، وعلى مستوى مفهوماتهما حول الزمن، ليس الزمن بالمعنى المجرد من وقائعه وأحداثه، وليس الزمن بالمعنى الميتافيزيقي كما هو في اعتقاد «عكرمة»، ولكنه الزمن الذي يتخذ المعنى المادي الجدلي عند «بسام» نقيض المعنى العاطفي والرومانسي المحمل بالحنين إلى الماضي كما هو الحال عند «عكرمة».

وانتماء هاتين الشخصيتين إلى فكر متناقض لا اتفاق فيه،ولا تقارب في وجهات النظر حول القدس، أدى بهما إلى الإدلاء بحجتيهما حيث يقنع كل طرف الطرف الآخر كي يتبعه، ويقنعه بنقيض آرائه وقناعاته وحتى إيديولوجيته كي يساير اختياراته، وكأن الكاتبين أحمد الطيب العلج ومحمد مصطفى القباج يخفيان وراء كل شخصية قضايا فكرية، ومسائل فلسفية هي غطاء كلام كل متكلم له فكره،وله فلسفته في الحياة، وله عقيدته، وله قناعات ماضوية، سلفية، لا يتطور الحاضر في رأيه إلا بالعودة إلى ما فات لأن - الماضي في نظره - رمز للعظمة، والسيادة، والقوة، به يحظى الحاضر بالهيبة بهذه العناصر،ويمكن إعطاء الشخصية في الحاضر قوتها ومكانتها في العالم، أما «بسام» فهو فيلسوف يجادل بالتي هي أحسن نقيضه «عكرمة»، ويدعم موقفه بمفاهيم فلسفية ومصطلحات تاريخية، وسياسية، ليست مثالية، ولكنها مفاهيم تنتمي إلى سياقات فلسفية متعدّدة تدفع به إلى أن يدعم رأيه بهذا الجدل، ويدعم قوله بآراء من سبقوه من الفلاسفة، ويقدّم رؤيته للعالم من خلال نقد الفكر السلفي، ونقد الانغلاقية على ما هو مغلق في الماضي، ونقد كل من استسلم لهيمنة الانغلاق.

وقد اختار الكاتبان الظرفية المناسبة لبناء زمن النص المستمدّ من تاريخهما الحقيقي، فجعلا كل حوارات النص تجري على هامش المؤتمر السياسي الذي التأم حول فلسطين، كنقطة انطلاق تجوب آفاق الأزمنة الماضية والحاضرة، والمستقبلية حول القدس، وجعلا التحوّل من قضية إلى أخرى، ومن زمن إلى غيره، ومن فكرة إلى أخرى، صراعا بين ثنائيات لا تلتقي، ولا تتقارب، لأنها تبقى ثنائيات ضدية هي سرّ بناء هذا النص على المتناقضات.

ومن المؤتمر يبدأ الفعل الدرامي عمله المتخيّل،ولا تُسمع منه سوى أصوات متداخلة، ولا يرى فيه سوى دخان يتصاعد. ويشرع هذا المؤتمر بنقاش حادّ بين «عكرمة»، و«بسام» حول مفهوم الزمن، كل طرف يريد البرهنة على صواب رأيه، ويريد إقناع الآخر بسداد موقفه، ومن اللاتفاهم، وعدم وجود نقاط التقاء بينهما يتأسس خطاب المفارقات بينهما.

(عكرمة : (يلبس زيّاً تقليديا) أتعلم سيدي.

بسام : أنك ملأت آذان الناس بمعلومات وأحداث خاطئة مغلوطة.

عكرمة : أختلف معك في طريقة التصور، والتبليغ، ورواية الأحداث.

بسام : مثلا.

عكرمة : الاستلاب، العلمنة، التاريخانية، الدلمكة، الأدلجة، اللفظنة، الوضعنة، ثم تنتهي بعد كل هذه المبتدعات الاستعراضية إلى الاستدلال بمقولة أستاذك «هيجل»، حول تقييمه للتاريخ بأن الأحداث الهامة تقع مرتين الأولى كمأساة تُعاش، والمرة الثانية كمسخرة تُروى.

بسام : أنا لا أنكر هذا، وأنا على استعداد لمقارعتك بالحجة المنطقية، ومناهضتك بالبرهنة النقية) (4).

وبهذا الصراع الفكري بين الأفكار المتناقضة، يكون خطاب النص خارج قاعة المؤتمر نقاشاً حول مسألة التراث، وفعالية الماضي أو لا جدواه في تغيير الحاضر، فعكرمة مؤمن بالعراقة، ويتعلق بالماضي المجيد العميق، الضارب الجذور في الأصالة، وهو وفيّ للتراث المجيد، ويردّد خطابا وثوقياً لا يمكن أن تنفصم عراه عندما يريد أن يبقى محتفظاً على هويته، ولا يتجرّد من مقومات شخصيته، أما بسام فيعتبر أن الدجل يمحق هذه الهوية، ويحول بينها وبين التطور، ويظهر عمق هذا النقاش في الحوار بين هاتي الشخصيتين:

(عكرمة : (منصرفا عن بسام، وموجها الخطاب إلى باقي من هو في البهو).

يجب أن تكون هناك آصرة تشدّنا إلى ماضينا المجيد العميق الجذور والضارب في العراقة، أليس هذا أبسط موقف يمكن أن يتخذه شخص ليبقى على وفائه لتراثه المجيد.

الحارس : عاشت البساطة، عاش التراث المجيد.

بسام : ألا ينبغي أن نمحق الدجل، ونمجّ السخف، ونتأفف من الترهات، والخزعبلات، وأحاديث الجدّات وأساطير العهود الغابرة، المظلمة.

الحارس : تسقط الجدّات.. تسقط الأساطير والخرافات.

عكرمة : إن الفرق شاسع بين الواقع والأساطير، إن ماضينا عبارة عن وقائع وحقائق تخصّنا، إنها بضاعتنا وإن نحن أنكرناها تجرّدنا بذلك من ذاتنا)(5).

من هنا يبدو أن الفرق بين الشخصيتين ـ ومهما حاول كل طرف إرضاء الآخر بقبول رأيه، وتبنّي مواقفه مجاملة،وتأدبا ـ سيظل فرقا متحكماً في العلاقة التي تجمعهما، لكن التسامح المعرفي، عندهما قائم على الحق في الاختلاف، وأن الإبداع والاختلاف بينهما يجعلهما يفكران بطرق مختلفة، لكنه لا يؤدي إلى الانقسام السياسي، والاجتماعي،

أو العقدي، إيمانا منهما أن التعصب يؤدي إلى الانقسام، وأن الجو غير الديمقراطي قد يفضي بالمجتمع إلى التعصب، والطائفية، وهو ما لا يريدانه أن يقع للمجتمع العربي، وفي هذا الاختلاف يبني النص هوية هاتين الشخصيتين كالتالي:

فبسام يتميّز بالخاصيات التالية:

- الطموح للمستقبل والرغبة في مواكبة التطور.
- الدعوة إلى رؤية الأحداث والأشخاص من منظار الواقع المعيش.
- القبول بالواقع والحاضر بكل معطياته سالبة أو موجبة ليكون طموح الكل والجميع لمستقبل أفضل.
- معرفته بأن سبب مصائب الكل آتية من الماضي والإغراق في التعلق بما فات وانقضى، ودرس، لأنه زمن انحطاط يحول بين نظر العربي إلى العالم بعيون مفتوحة، ويحول بين معرفته كيف يسير في سياقه، وليس خارج مساقه الجيوبوليتيكي.

في حين يرى «عكرمة» أن نقطة الخلاف والتباين بينه وبين «بسام» سببها أن كل ما لحق بالوطن العربي من انحطاط ومصائب في الدين، والدنيا، لم يكن سوى نتيجة لتخلي الناس عن ماضيهم، وزهدهم فيه، والوقوف من الماضي موقف الحذر والحيطة.

لكن سؤال بسام حول هذا الاختلاف السياسي والفكري سيكون عتبة معرفية أولى للدخول إلى جوهر الحقيقية، وليس البقاء عند باب العرض والشكل الخارجي الخادع، ومن سؤاله يبدأ تأسيس موضوع المسرحية حول القدس اعتماداً على السؤال الإشكالي التالي: (إنها المعضلة. من أين نبدأ؟).

ومادامت كل فترة تنبئ بميلاد بطل يأتي لوضع حدّ للخلط الذي يعيش فيه المجتمع، فقد جاء صلاح الدين الأيوبي في زمانه لفكّ أسر المجتمع الإسلامي بتحرير القدس، فصار رمزا لكل العصور التي ستأتي بعده، خصوصا الزمن الحاضرالذي يحتاج إلى بطل آخر يكون معاصراً يملك رؤية معاصرة تفهم خصوصيات المرحلة، وهو ما يمكن القول عنه إن كل زمان يخلق بطله المعاصر استجابة لحتمية ما تفرضه الظرفية التي يعيش فيها من اختيارات، وقرارات، ولمّا كان تاريخ القدس موضوعا لهذه المسرحية، فإن التأريخ للحدث درامياً توزّع بين الحديث عن الصليبيين والإسرائيليين، في مشهد (صلاح الدين الأيوبي).

بيت المقدس بين الصليبيين وإسرائيل

في مشهد (صالح الدين الأيوبي) تنضاف رموز أخرى إلى سيرورة الفعل الدرامي لترسم خاصيات بعض الشخصيات، فإضافة إلى الزيّ القديم، والزيّ المعاصر،يقدم المشهد زيّاً عصرياً وكأن الكتابة الدرامية ستغادر الإيحاءات المتعلقة بكل ما هو عربي، لتقدم زيّاً عصرياً أوروبياً يخلق به في بهو المؤتمر علاقة أخرى تزيد من وضع أحداث النص ضمن ما هو سائد من علاقات سياسية وحضارية تحيل الزيّ على انتمائه الأوروبي والحضاري وحتّى السياسي.

في هذا المشهد تنتقل الأحداث تدريجيا من مستوى النقاش الثنائي الفلسفي والسياسي المباشر، وتفتح ملف الحاضر على كل ما يخفيه من دلالات

ماضوية أو حاضرة يتوزّعها إقبال ما هو معاصر على فهم المعاصرة بفهمه الخاص، وإقبال ما هو ماضوي على إكمال فهمه للحاضر بمعطيات الماضي بعد أن يقصي خصوصيات الحاضر، وفي البداية والنهاية هناك الغرب الذي يستفيد من كل المعطيات،ويكّيفها مع المصلحة الخاصة لمصلحته العليا.فعكرمة وبسام يحكمهما الجدل المنتج للأفكار كما تحدّ من إنتاج هذه الأفكار الرؤية العقيمة للأمور، ويبقى الجدل قابضا على سير الأحداث في تأويل كل المعطيات والمكونات التي يحرّض فيها كل طرف على الالتحاق بقناعاته بعد أن يتبادلا الاتهامات، كل طرف يقدّم بيانه لتبرئة نفسه مما يسميها أقاويل باطلة، ويخلي ساحته وفق معادلة معقّدة من النقاش الذي يراد به الدخول إلى الماضي للبقاء في الماضي، أو رفضه للاحتماء بمعطيات العصر.

(**عكرمة** : إن القاعدة العلمية فرقت كلمة العربي، إنها سبب خلق كيانات منخورة متفكّكة هنا وهناك.

بسام : إن العصر يختلف، وأناس اليوم لا يقبلون بالخزعبلات، لأن عداوة اليوم أشد ضراوة وقساوة من الصليبيين، وأهدافهم لا تنحصر في بيت المقدس بل يحلمون بإسرائيل الكبرى.

عكرمة: لكن معركة صلاح الدين لفكّ رقاب القدس، وتحرير المسلمين من العبودية، والمذلات لم تكن خرافة، والرجوع إليها والتذكير قد لا يخذلنا بقدر ما يشدّ من عضدنا)(6).

ومن التاريخ المجرد، ومن الحديث العام عن التاريخ الغامض، والحديث عن قضايا العلاقة بين رموز الماضي ومن يمثله في الفكر السلفي، وبين رموز الحاضر ومن يمثل بها التوجه المعاصر، ويدعو إلى المعاصرة، تبدأ مسرحية (دعاء القدس) في تسييس الوقائع والأحداث، وتحدّد تيمة صلاح الدين الأيوبي لنقل هذا الحديث من المجرد إلى الأمثلة التي ستصير سنداً للكتابة الدرامية في المسرحية، وتصبح شخصية هذا البطل التاريخي واقعاً حاضراً به تُفهم المفارقات التي تحكم رؤية عكرمة للماضي، وتحكم نظرة بسام للماضي والحاضر والمستقبل كصيرورة تاريخية، الأول أسلوبه تقريري مُسلّم به، كل حقائقه ثابتة، أما الثاني فالسؤال عنده مدخل للتشكيك في كل المسلمات التي لا تراعي قوانين التطور والاختلاف والصراع حول فلسطين من زمن الصليبيين إلى ظهور الصهيونية كحركة عنصرية تمييزية، فيعيد فتح سجل القدس لمعرفة تاريخ مدينة القدس.

وعلى الرغم من تنوع القضايا الصغرى التي ينكتب بها نص (دعاء القدس)، فإن القدس تبقى موضوع الكتابة الدرامية، وسيكون صلاح الدين الأيوبي هو البطل المُخلّص، والمحرّر،والإنساني، الذي به تريد الكتابة أن تخطو بأفكار النص نحو حديثين يمكن أن يطخ الكاتبين الطيب العلج، ومحمد مصطفى القباج بهذه المدينة في النسيان، بعد أن طخّ الواقع الصهيوني وشرس وساءت سمعته.

كرْس حقيقة هذه المدينة، ومحو واقعها، وتاريخيها من الواقع، ومن الذاكرة، هو نوع من التنكر لتاريخها الذي ارتكظ، واضطرب، نتيجة إحراق المسجد الأقصى، وهي نتيجة كانت الحافز على بناء هذا النص الدرامي وهو يضع بيت المقدس

في زمنين يفرق بينهما النسيان، وتوحد بينهما القضية والوعي الجمعي العربي،وتجمع بينهما قوتهما المحمّلة بذاكرة الرمز صلاح الدين الأيوبي، وكيف يفهم كل واحد منهما دلالة الرمز في علاقته بزمانه، وفي علاقته بالزمن الذي سيأتي بعده.

وحين يستحضر بسام هذا الرمز، فهو يدعو به إلى التوحّد مع الحاضر بعد فهم الماضي، ويسخر من عكرمة الذي يرفض كل القيم العصرية، ويعتزّ بخصال صلاح الدين الأيوبي البطل الذي كان مجاهداً بالفطرة، متديناً من غير تعصّب، عادلاً من غير تشدّد، زاهداً في غير مرارة، وهي قيم نابعة من الدين الحنيف، ومن خُلق الإسلام التي دحر به أعداء الإسلام.

ويتساءل بسام عن سبب الانتصار الذي حقّقه هذا البطل في الماضي على الصليبيين قائلا: (لماذا انتصر صلاح الدين. أو لم ينتصر بالتخطيط المحكم، والدهاء السياسي بخدع الحرب، وحتى بالعلاقات الشخصية؟)(7).

وبتقنية الفلاش باك (الومضة الاسترجاعية)، يتوقف زمنا «عكرمة»، و»بسام»، وتتوقف مجريات الأحداث في المؤتمر السياسي، ويتوقف الزمن الحاضر في بهو المؤتمر، ومن النص الدرامي المعاصر يتم الانتقال إلى زمن درامي آخر، فيه تشخيص للصراع بين صلاح الدين والصليبيين، فتطفأ الأنوار، ويدخل ممثل يحمل لوحة كتب عليها(الرملة سنة 587 للهجرة، 1267 للميلاد)، وتستعمل وسائل تقنية تبين خيمة قيادية في أرض المعركة عقب توقيع الهدنة مع الصليبيين، ومن التاريخ القديم يستحضر الكاتبان شخصية «ابن شداد»، و»صلاح الدين»، و»أراك»، و»بومهند»، و»كي»، و»ريموند»، و»الرسول»، ليجعلا أوجه الصراع بين النقيضين تتشخصن بلغة الكتابة الممسرحة للتاريخ، إظهاراً لصورة ذلك في الأحداث التالية:

- صلاح الدين يراجع خططه الحربية.
- السهر على التنظيم المحكم لجيش المسلمين.
- القيام بعملية تحصين الثغور.
- التأكد من وحدة صفوف المسلمين.
- انتظار الهجمة الأولى التي سيُخل فيها الصليبيون بالعهد والميثاق.

أما العدو فله استعداد من نوع آخر، وله مناورات أخرى، كما له آمال عريضة يريد بها محق صف المسلمين، وكسر نصالهم، وتجريدهم من قوتهم وهيبتهم.

(كي : معركة طبرية.

نعم وآمل أن تكون معركتنا الفاصلة ضد صلاح الدين، ومحو أسطورته

كي : سيكون لنا ما نريد)(8).

وتظهر مجريات الأحداث في هذا النص التاريخي المُمسرح نوع المناورات التي ستقود الصليبيين إلى الهزيمة، ومن أمثلة ذلك:

- إيمانهم بأن معركة الماء ستكون طريقاً سالكاً للنصر.
- التخطيط للإجهاز على قافلة من الحجاج المسلمين استفزازاً لصلاح الدين.
- الاستدراج للحرب.

- جيش أرناط يأسر أخت صلاح الدين وهي متجهة نحو مكة المكرّمة.

- الصليبيون يعترضون سبيل قوافل الحجيج للمضايقة، والسطو على أمتعتهم، ومالهم، ونهب كل ما يحملونه معهم من غالي ونفيس.

ولتحديد زمن الغدر، والمكث بالعهد يدخل ممثل يحمل لوحة كتب عليها دمشق 1188 - 588 إيذاناً بالرجوع إلى خيمة صلاح الدين، وإعلاناً عن غدر الصليبيين، وهزيمتهم، وأسر ملكهم الغادر كي، أرناط. وبعد هذا الفلاش باك يستأنف الزمن سيره في النص الدرامي، ويتمّ الرجوع إلى بهو المؤتمر.

(الحارس : تطهير القدس من الأفّاقين.

بسام : إنهم من أجل ذلك مجتمعون.

الحارس : ويحتاج القدس لكل هذه الاجتماعات.. هل استعصت خلافاتنا على كل اتفاق؟ يا أصحاب العقائد، استمعوا إلى هذه البرقية التي وردت علينا الآن (تذاع البرقية) «أعلنت وكالة الأنباء الفلسطينية (وافا) أن جماعة من الفدائيين قامت بهجوم مكثّف من البحر أمطرت خلاله ميناء إيلات بوابل من الصواريخ مما أحدث في الميناء إتلافا مهولاً، نتج عنه سقوط العديد من الصهاينة قتلى أو جرحى وخسائر مادية فادحة.وإنها لثورة حتى النص «.

يا أصحاب المبادئ، يا أصحاب القيم والمثل، يا أحفاد الفاتحين، ألم تسمعوا صرخة القدس)(9).

إن تداخل الأصوات، والأزمنة، وتقابلها، واكتمال رؤية النص بالنص التاريخي، وبقصاصات الأنباء، وبشعر محمود درويش، وسميح القاسم، ومعين بسيسو دليل على أن تقنية كتابة نص(دعاء القدس) تريد أن تحقق عملية توليف فني، وسياسي، وتاريخي، وفلسفي، وتأويلي أثناء مَسرحة التاريخ العربي، وأثناء أدرمة شخصية صلاح الدين، إعلاء لصوت الحاضر في رؤية وكلام النص لتقديم صورة القدس، وهو ما مهد به الكاتبان الانتقال من زمن صلاح الدين إلى زمن حادث إحراق المسجد الأقصى.

إحراق المسجد الأقصى عمل عاقلٍ أم عمل مجنون؟

أراد نص (دعاء القدس)بعد إحراق المسجد الأقصى، وبعد توالي حملات الاستنكار والاحتجاج على خطّط المسّ بقدسية المكان، وتلويث طهارته، وتدنيس عمق الروح عند الإسلاميين الاشتغال على هذا الحادث، ليكون تيمة تكوّن رؤية النص، وتؤرّخ لهذا الحدث باعتباره حدثاً يدخل ضمن الصراع العربي الصهيوني، ويزيد من توتر العلاقة بين المسلمين وإسرائيل،مما لا يمكن التغاضي عنه، أو التستر عن فاعله.

هذا النص المسرحي يريد إجلاء الحقيقة عن المسؤول الذي أضرم النار في هذا الفضاء المقدس، ويجيب عن سؤال آخر جوهري حول هوية وانتماء الفاعل، هل قام بذلك بمحض إرادته، أم أن هناك حوافز سياسية عنصرية متخفية وراء الإقدام على هذا العمل؟

وسؤال رفيق حول ُمحرق المسجد يختصر كل

الأسئلة حين قال (من هو مايكل روهان؟)، وتدقيقاً في الجواب الممكن، هناك أسئلة أخرى موازية لهذا السؤال تأتي على لسان العربي بكل ما يحمله هذا الاسم من دلالات لا تبقى محدّدة في الشخصية المسرحية، ولا تبقى تخص الإيحاء المحدود في النص، بل أن هذا الاسم يصبح امتدادا لوجود العربي في الوطن العربي في النص المسرحي العربي، وبكل الأجوبة المقدّمة يحدّد (العربي)، و(رفيق) بكل ما يعنيه الاسم - أيضا - من إحالة صريحة ومباشرة عل المنظومة الاشتراكية هوية مايكل عن طريق السؤال والجواب، وعن طريق الاستماع إلى الدكتور كراين، والصحفيين،والمتهم مايكل روهان، وهم يتحدثون عن الدوافع التي تقف وراء إحراق المسجد الأقصى، فتتحدّد هوية الفاعل كالتالي:

- أن مايكل روهان صهيوني أقدم على إحراق المسجد الأقصى وهو يبلغ سن الثالثة عشر من عمره.

-أنه في حالة ارتكاب الجريمة كان في حالة غيبوبة.

-أنه يخوض - كما يدعي - حرباً عادلة يصفها بالجنون.

- أنه- كما يقول - محروم من الحب ولم يطفئ أي حب حريق العواطف.

- أنه كما يصرّح ـ هو نفسه ـ ميّال إلى الالتهاب، وأنه يسح بالكآبة، وأنه مشبوب بالعاطفة.

- أن مايكل روهان شعر بالراحة بعد إحراق المسجد الأقصى.

- أنه يعترف أنه بعد الحريق ينسى المرء النيران، واللهب، ويتذكّر الهدوء.

- أنه كان يلجأ إلى الخلاء بعيداً عن عيون أمه ليشعل النار في أي شيء.

-عنده لا يمكن فصل السياسة عن نزوات الفرد الذاتية العادية.

وبهذه الشخصية المضطربة نفسياً، والسوية سياسياً بتحرشها السياسي، أعاد الكاتبان كتابة ما ورد في كتاب (مفتاح السلام أو الحرب) لعبد المنعم صبحي، وحوّلا حكاية «مايكل روهان» إلى دراما تداخلت في تكوينها الحوارات المستمدة من هذا الكتاب، وما تذيعه وكالة الأنباء الفلسطينية، وما يخطّه كلام الكاتبين الذي يأتي على لسان الصحفيين لفحص مرض المريض، وتشخيص حالته المُعتلّة، وتحديد من المسؤول عن إحراق المسجد،على الرغم من أن الدكتور جورج كرادين، والممرضة روز ماري شالوم كانا يريدان التحكم في كل الأجوبة التي يقدمها المتهم، ويكيّفانها مع يريد هو، وليس مع ما تنطق به الحقائق والمعطيات وملابسات الحادث.

(الصحفية: نشرت كثير من الصحف الإسرائيلية أن رومان كان في حالة غيبوبة خلال إشعاله النار في المسجد.

كرادين : قد يكون.

الصحفية : (في إصرار) أكيد (متابعة) لماذا أضرم النار في المسجد بالذات دون غيره(ساخرة) ثم هل مازال روهان على نفس الحال من الغيبوبة؟

الصحفية : (معلقة) إذا كان مازال في غيبوبة قد يوقد النار في جمعنا.

رومان : ماء (أحد الحراس يناوله كأس ماء، روهان يسعل) لم أكن أقصد المسجد بالذات. كنت راغباً وقتها في إحراق أي شيء.

الصحفية : وبعد

روهان : لم أجد غير المسجد.

....

روهان : لكن في المسجد الأقصى يختلف الأمر، أحسست أن الكثيرين يحبونه، ويقبلون عليه، سعيت إليه بالكيروزين، والفتائل اليدوية، وبعض المتفجرات... لأنني دبرت كل شيء وحدي. (بعض الناس يسمون الحب جنونا (بلهجة الرجل المفكر المتأمل) وأيضا بعض الناس (ينظر إلى الدكتور في عصيان متحدٍ) يصفون الحرب العادلة بالجنون. أنا مجنون يا سيدي الدكتور..) نعم ربما..لكنني أحرقت المسجد في لحظة من اللحظات التي تصل إلى حد الشهوانية. فأنا ميّال إلى الالتهاب)[10].

وبين السؤال والجواب، وبين المنطوق والمسكوت عنه، يبين النص حقيقة العدوان على المؤسسات الدينية الإسلامية والمسيحية،ويركّز على شكل التفكير الذي تفكر به الصهيونية في المسجد الأقصى حين تعتبره جزء من تراثها بهيكل سليمان:

(الصحفي : وأنت تُقدِم على إحراق المسجد الأقصى ألم يساورك الخوف؟

روهان : الخوف؟على ماذا؟

الصحفي : على هيكل سليمان مثلا.

روهان : لم تنط بي مهمة البحث عن هيكل سليمان..فلم يتملكني أي خوف عليه)[11].

بهذه المحاكمة المهزلة، كان مايكل روهان ومعه الدكتور جورج كرادين، يغالطان الصحفيين،ويغمصان الشعور العربي الإسلامي ويحتقرانه، ويستصغران كل ما هو دونهما، وهذا ما أكده رفيق بقوله: (ندين بالتسامح مع قوم ليس لهم من هدف إلا استغلالنا ومحقنا وإذلالنا)[12].

معنى هذا أن إحراق المسجد الأقصى كان أمرا مدبرا،وكان الهدف من ذلك تحقيق هدف سياسي أبان عنه سؤال الصحفي،وأكده روهان بقوله:

(الصحفي 2 : هل كان وراء حريقك للمسجد الأقصى هدف سياسي؟ أم هو مجرد نزوة ذاتية؟

روهان : (بعد أن يحاول الدكتور أخذ الكلمة على عجل) يا سيدي لا يمكن فصل السياسية على نزوات الفرد الذاتية العادية)[13].

ولما كانت شخصيتا رفيق، والعربي تمسكان بخيوط الحوار الدرامي في هذا المشهد، ويوجّهانه وفق ما يريدان بلوغه برغبة صاحب المعالي،رئيس الوفد في المؤتمر، فقد أرادا تلبية رغبة المسؤول الكبير الذي طلب من العربي - عن طريق السكرتيرة - أن يراجع (عهدة عمر بن الخطاب) لنصارى القدس، لتكون موضوع المقابلة معه، وسماها رفيق بـ (العهدة العمرية).

العهدة العمرية رمز التعايش بين الأديان في القدس

بتقنية تغريب الأحداث لجعل الزمن الماضي يبتعد عن قول كلامه المعروف، أو المكتوب في لوحه المحفوظ، لجأ أحمد الطيب العلج ومحمد

مصطفى القباج، إلى تمكين الصحفي من الدخول في زمن الكتابة الدرامية بالحوار الدرامي لولوج الزمن الفائت بالكلام الذي يتأسس على اللقاء بين شخصيات تنتمي إلى الماضي وأخرى تنتمي إلى الحاضر، وكأنهما معاً ينتميان إلى التراث الموروث، وينتميان - في نفس الآن - إلى الزمن المعاصر، وهي عملية سهّلت بهذه التقنية أن يلتقي بالشخصية الثانية علقمة، لأنه يريد منه أن يُسمع صوت الماضي للمتلقي المفترض في الزمن المعاصر، وأن يكون كلامه شاهداً على القيم العربية الإسلامية السمحة التي تدعو إلى التسامح، والتعايش بين الأديان، وهو بهذا العمل يريد أن يتوفّر على مادة إخبارية يقدّمها للمتلقي المعاصر، لتعريفه بظروفه، ووضعه في قلب الأحداث التاريخية التي هي نتاج قيم، ونتاج حضارة، ونتاج حوار مثقف يعدّ خلاصة هذه الصيرورة.

هذا الصحفي ينتمي إلى القرن العشرين، وهو من جريدة (المجد)، ويريد أن يأخذ العلم من أفواه الرجال القدامى، وأن يستنير بما سيقوله علقمة بن حكيم والي القدس عن العهدة العمرية. وقبل اللقاء يبدأ السؤال والجواب حول الهوية، والانتماء، والعصر، وموضوع اللقاء.

(**علقمة** : نعم من أنت؟

الصحفي : من أحفادكم،عربي،مسلم، تفصلني عنكم مئات السنين،أنتهز فرصة تجليك لأناقشك عهدة عمر.

علقمة : تناقش؟

الصحفي : أجادل.

علقمة : ولكن هذه العهدة لم تكن في يوم من الأيام موضوع نقاش، أو مجادلة، كانت دائماً مرجعاً نلجأ إليه متى تعذّر علينا أمر الفصل فيما يعنّ لنا من الملابسات والأحكام، وبالخصوص مقتضياتنا التي حدّدت العلاقات بيننا وبين النصارى.

الصحفي : وعلى أي أساس قامت هذه العلاقة؟

علقمة : على الاحترام والثقة والود، التي بغيرها لن تتأتى لنا المعايشة)[14].

وقبل أن يقوم علقمة بقراءة ما جاء في (العهدة)،فقد فرض شروطاً لتلاوتها، وهو أن يحضر شاهد من النصارى (ميخائيل ناصح) للإدلاء بشهادته في شأن بند من بنود العهدة العمرية القائمة على تواريخ، وقائمة على أهداف من أجل التعايش، والتسامح، والتساكن وحسن الجوار، وهي كالتالي:

- فتح الشام عملاً بقول الرسول عليه أفضل الصلوات: (أيها الناس إني أريد الروم).
- في السنة الخامسة عشرة للهجرة تحت ظل حكم الخليفة عمر بن الخطاب بلغت الجيوش الإسلامية أسوار القدس، وحوصرت المدينة لمدة أربعة أشهر.
- إنهاك قوات الروم بعد أن نفذت النبال، ورأوا أمر تسليم المدينة ضرورياً.
- اشتراط الروم ألا يسلّموا المدينة إلا إلى شخص الخليفة فوافقهم ـ على ذلك ـ قائد جيوش المسلمين أبو عبيدة الجراح.
- بعد مشاورة أهل الحل والعقد، وافق الخليفة على اقتراح الروم بحضوره مراسيم توقيع الاتفاقية.

- الخليفة يكتب للنصارى البطريرك شروط التسليم.

وتذكر المسرحية بكل هذه الشروط كما جاءت بها الوثيقة الي يقول نصّها:

(باسم الله الرحمن الرحيم.هذا ما أعطى عبد الله عمر أمير لمؤمنين أهل إيلياء الأمان، أعطاهم أماناً لأنفسهم، وأموالهم، وكنائسهم، وصلبانه وسقيمه، وبريئها وسائر ملّتها، إنه لا تسكن الكنائس، ولا تهدم، ولا ينتقص منها زلا من خيراتها، ولا من صلبهم، ولا من شيئ من أموالهم، ولا يكرهون على دينهم، ولا يضار أحد منهم، ولا يسكن بإيلاء معهم أحد من اليهود.

يا ميخائيل ناصر من اشترط على الخليفة عمر أن لا يسمح لليهود بالسكن في القدس؟

ناصر : نحن الصليبيون يا مولاي وكان ذلك على لسان البطريق صفرو نيوس)[15].

وتنص الوثيقة ـ أيضا ـ على مسألة تحرير المدينة من اللصوص،وتحريرها ممن أراد تشويه سمعتها، وقد جاء في هذه الوثيقة ما يلي:

(على أهل إيلياء أن يعطوا الجزية، وأن يخرجوا منها الروم واللصوص)[61].

وبما أن الوضع يختلف بين زمن عمر بن الخطاب، والتاريخ المعاصر، وبما أن هذه العهدة لا تؤخذ بعين الاعتبار، والتقدير، والاحترام، فقد قرّر الصحفي العربي أن يُعقد اللقاء الصحفي مع صاحب المعالي حول السقوط الأول للقدس في يد الصليبيين، لأن عهدة عمر جاءت بعد النصر الكاسح على الروم، لكنها صارت متجاوزة بعد الإخلال بالمواثيق والعهود،وبعد الغدربالأوفياء من المسلمين والمسيحيين،فكان هذا السقوط نتيجة لمعطيات عديدة جعلت المسلمين يرتبكون، ويتناحرون،ويتآمر البعض منهم على البعض الآخر كما يرى الصحفي ذلك.

(**العربي** : رئيس التحرير يرمي إلى محاكمة التاريخ.

رفيق : ذاك ما يقصد بالذات.

العربي : إذن لنحاكم التاريخ)[17].

وهو الرأي الذي مهّد للكاتبين أحمد الطيب العلج،ومحمد مصطفى القباج الطريق كي يضعا مسألة سقوط القدس موضع السؤال،ويخضعا كل جواب إلى التمحيص، والبحث، والتدقيق،وهو ما أفضا بهما إلى وصل أسباب هذا السقوط بمحاكمة تاريخية أراداها أن تتوزع فصولها بين محاكمة أشخاص،ومحاكمة الأحداث التي أدت إلى المأساة.

تكشف حوارات النص في مشهد (السقوط الأول)، على العوامل والأسباب التي أدت إلى السقوط الأول للقدس، وأدّت إلى الهزائم تلو الهزائم، وأفضت بهذه المدينة إلى الضياع المتكرر، لأن السياسة العربية كانت تسير وفق أهواء السياسويين الذين تحرّكهم نزواتهم، ومصالحهم للبقاء في سدّة الحكم، وليس وفق ما يتطلّبه الحفاظ على سيادة المدينة.

والهدف من خطاب المحاكمة واضح جلي، فصيح في إبلاغ الحقائق، والكشف عنها، صريح في إيحاءاته، بليغ بدلالات رموزه، فهو حين يتحدّث عن هذا السقوط فهو لا يخفي الحقائق بل يظهرها، يوضح ما يريد إيضاحه، وينتقد ما يريد انتقاده،

يعرض صكوك الاتهام، ويقدّم حجج الدفاع، ويوقف كل متلبّس مُناور يتسرب بين ثنايا الحكم لبناء أحكامه الخاصة التي يزرع بها الشقاق والنفاق في الصف العربي،وكلما اقتربت الحوارات من أجواء المحكمة،إلا وتمهد لحكايات أخرى بالاقتراب من موضوع القدس وعلاقة المغاربة بهذه المدينة.

المغاربة والقدس وصوت الذين لا يتكلمون

يصعب وضع الحدود والفواصل بين الشعور الجمعي الذي يوحدّ أفراد الشعب العربي حول قضية القدس وما تمثّله مدينة القدس في تاريخهم المشترك دون وجود خلاف تختلف حالاته ومستوياته حين تتدخّل الإيديولوجيات، والصراعات السياسية التي تعطي للقدس صوراً وتأويلات تختلف عن صورتها في الواقع الموجود في الواقع المعيش.

هذا ما يفسر أن نص «دعاء القدس» يريد أن يتخلص من النظرة الأحادية للقضية، ويقدم حقيقة ما هو مشترك بين الوطن العربي بقوة الواقع، والتاريخ، وأن المغرب له قواسم مشتركة واحدة توحده بالقدس، وتدنيه من جوهر وجوده فيها.

والوثيقة التاريخية التي يقدمها مشهد «المغاربة والقدس» لا يخلو من عرض معلومات مُمسرحة تتحدث عن نوعية الارتباط بين المغاربة والمكان الذي يوجدون فيه في القدس، وهو حي المغاربة.فالمغرب عمود القضية، وهو النموذج الحي للصمود العربي، وهو مفتاح ما استغلق في المسألة الفلسطينية، وما اختيار حمزة المغربي وزوجته طاهرة، ودلال المغربي إلا من باب توكيد المؤكد، وإثبات ما تّم إثباته حول عروبة المغاربة في القدس، وارتباطهم بها، والتضحية من أجلها.

ويستعين الكاتبان أحمد الطيب العلج، ومحمد مصطفى القباج في إظهار نوعية هذا الارتباط ومن يريد فك هذا الارتباط بتوظيف اسم مأخوذ من رمز عالمي معروف بأنه مرابي، وماكر، ونصّاب ينصب على الكلّ من أجل المصلحة الخاصة التي تخدم المصلحة الصهيونية العامة، فـ (شيلوخ) المعروف بمرابيته في نص شكسبير «تاجر البندقية» يتحول في الزمن المعاصر في نص «دعاء القدس» إلى شيلوخ آخر، باختيارات أخرى، لكنها لا تبتعد عن شيلوخ شكسبير كمرابي، وعميل، ووسيط في المعاملات المشكوك في صحّتها.

ومن النقاش الدائر بين «قصي» و»مفتاح» حول المصير المشترك بين الأمة العربية، والانتماء إلى قضية واحدة هي قضية القدس، والدعوة إلى امتلاك القدرة على طرح واقعها طرحاً موضوعيا يقوم عل المصارحة والتعرية، بلا تجريد، وبلا لفّ ولا دوران، تدور المسألة حول نوع المساندة، والدعم الذي تقدمه دول المواجهة للقضية الواحدة التي تجمعهم، وهي مساندة لا تقدم أقساطاً متعادلة، وهنا يذكر المغرب الآتي من الجناح العربي بدوره العربي كمخلص معروف ببسالة رجاله الذين يواجهون الموت بشهامة، ونبل، وإيمان تذكّر بأكابر الرجال، وهو صمود من نوع آخر.

(قصي : أهو صمود نموذجي؟

مفتاح : هو صمود ومواجهة من نوع آخر)[18].

ويمثّل رمز الوجود المغربي في القدس كل من

حمزة والطاهرة المهددين بإخلاء منزليهما بدعوة أنه متداع، وآيل إلى السقوط، وأن البلدية - بتدخل شيلوخ المغربي - أوجدت لهما بديلا عن هذا المنزل سيوفّر لهما - كما يقنعهما بذلك شيلوخ - (الفخفخة، التضخيم) والعطاء الوفير، والخير العميم.

(**حمزة** : هل تدخلت لصالحي لدى رئيس البلدية بخصوص عملية الترميم التي سأقوم بها في منزلي؟ أم أنك أهملت أمري، ونسيتني؟

شيلوخ : أُهمل أمرك وأنساك،كيف يحدث هذا ونحن معاً مغاربة؟ وحق الذي فرّق دينك عن ديني لم ولن أنساك أبداً يا سيدي المسلم.

.....

(**شيلوخ** : ماذا يساوي هذا المنزل؟ أعرض عليك فيلاّ بمليوني ليرة مقابل لا شيء، مقابل أنقاض.

حمزة : أعرف أنه لا يساوي عندك أنت بالذات أي شيء، ولكنه بالنسبة لي أنا لا يقدر بثمن، إنه أمانة... إنه وديعة..بلادي في القدس، وهو كما سبق أن قلت لك وأعدت، وَقْفٌ مغربي في القدس، أملكه إلا لمدة إقامتي فيه ليأتي من بعدي مغربي آخر يؤتمن عليه إلى أن يموت..)[19].

وبهذا الموقف لا يريد حمزة الاخلال بواجبه في حفظ الأمانة، وحفظ هذا الوقف، ولا يريد أن تمحا مغربية الحي من القدس،وهذا دليل على الوفاء إلى المكان،والتيمن بقدسيته،ونفحته التاريخية. وحين ينتهي التشخيص،وحكي الحكايات،والجدل الفكري بين الشخوص، يعود العرض إلى مكان وزمن المؤتمر،ويبدأ الحارس في الإعلان عن اختتام المسرحية.

(**رفيق** : أو ليس هذا بموضوع متجاوز؟

مفتاح : مصيبتنا أننا نجعل متجاوزاً ما هو غير متجاوز، ونتشبث بما هو تافه حقاً).

.....

(**الحارس** : اغفروا لي بساطتي وسذاجتي أنا الرجل البسيط الساذج هكذا يسميني الناس، ولكن سؤالي بخصوص القدس واضح... ماذا عملنا وماذا تعملون أنتم من أجلها؟ تتطلعون إليّ وكأني أخرق، سائلوا من فضلكم الناس في الشوارع.. استطلعوا أفكارهم، إنهم رافضون لهذا الوضع المزري الذي توجد عليه القدس، ومستعدون لفدائها وهم قادرون على ذلك... سألتكم بالله مهدوا على الطريق لدخول قاعة المؤتمر، أو احملوا إليه كلمتي، فأنا صوت الذين قد لا يتكلمون، قد لا يفصحون عن دخيلة أنفسهم وضميرهم، لن أقيم مظاهرة، لن أهرّج، ولا أعمد إلى التشويش. القدس قبلة قلبي الأزلي،حرّروها من الدنس)[20].

بهذا الأسلوب الخطابي العاطفي،أرادت مسرحية دعاء القدس أن تعلن عن موقفها مُنيبة صوتها الجهير عن صمت من لا يستطيع الجهر بصوته،وعملت على تجميع أفكارها لتقديم أطروحتها التي جعلتها مسرحية أطروحة تتولى كتابة تاريخ القدس بتاريخ المتناقضات التي يعيش فيها الوطن العربي،دون التفريط في شروط الكتابة الدرامية.

إحـــلات

1 - مصطفى بغداد: المسرح المغربي قبل الاستقلال. منشورات الرهان الآخر، الدار البيضاء. مايو 2000. الطبعة الأولى، ص 105 ـ 106.

2 - الدكتور حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي.مطبعة صوت مكناس. الطبعة الأولى سنة 1974. ص45.

3 - أحمد الطيب العلج ومحمد مصطفى القباج: مسرحية (دعاء القدس) ـ نص مخطوط ـ قدمها مسرح محمد الخامس في الموسم المسرحي 1980، وأخرجها الدكتور أحمد بدري، وتمّ عرضها في تونس.

4 - المرجع نفسه.

5 - المرجع نفسه.

6 - المرجع نفسه.

7 - المرجع نفسه.

8 - المرجع نفسه.

9 - المرجع نفسه.

10 المرجع نفسه.

11- المرجع نفسه.

12- المرجع نفسه.

13- المرجع نفسه.

14- المرجع نفسه.

15- المرجع نفسه.

16- المرجع نفسه,

17 المرجع نفسه.

18- المرجع نفسه.

19- المرجع نفسه.

20- المرجع نفسه.

المسرح المغربي :
أسئلة الحاضر ورهانات المستقبل

محمدمحبوب

إن مساءلة التجربة المسرحية، وتشخيص مساراتها والإكراهات التي تحكمت في شروط إنتاجها وأدوات اشتغالها يثبت أن هذه التجربة قد استطاعت أن تمتلك وجودها الإبداعي والفني وخصوصياتها الجمالية، وذلك بالرغم من قصر عمرها وحداثة تشكلها وانتظامها كبنية جمالية تحتاج، في العادة، إلى فضاء زماني واسع لتكتسب صيغة المنظومة الفنية المتكاملة.

و هكذا، تبدو الممارسة المسرحية المغربية جديرة بالمساءلة والتقييم بالنظر إلى الرصيد الذي راكمته عبر ثمانية عقود من الانجاز والاحتراق والمعاناة والبحث والتضحية والنزوع إلى تجاوز الذات واختراق المدى الإبداعي من خلال نبذ القوالب الجاهزة والأشكال المستهلكة لتأسيس ثقافة التغيير، والانخراط في سيرورة الحداثة عبر مستوياتها الفنية وتجلياتها الثقافية والاجتماعية اعتبارا لكون الممارسة الركحية تنفتح على المدى الثقافي وتبقى مشرعة في الآن ذاته على البعد الاجتماعي.

وإذا كانت الممارسة الإبداعية المسرحية محكومة بشرطها الاجتماعي، فان ذلك قد جعلها عرضة لمجموعة من الإختلالات والإكراهات التي حدت من فاعليتها وتطورها في ظل سيرورة اجتماعية ميزت مرحلة ما بعد الاستقلال بمميزات الصدام الإيديولوجي، وغياب الشرط الديمقراطي، ومصادرة الحريات السياسية والنقابية.و هي كلها ثوابت ومعطيات موضوعية انعكست سلبا على الإبداع الفني والممارسة الركحية، وجسدت إكراهات حالت دون الارتقاء بالمسرح المغربي وتطوره الفني والتنظيمي.

بيد أن هذه الإكراهات الموضوعية لا تمثل صلب العوامل المعيقة لدينامية وتطور الممارسة المسرحية. حيث تعددت المثبطات، و تواطأت الإختلالات

والمعيقات، وتضافرت العوامل التنظيمية ومعطيات الإنتاج والترويج، وشروط العمل الجمعوي، وغير ذلك من العوامل التي شكلت حاجزا أمام تطور الممارسة الركحية.

إن الشروط الموضوعية السياسية وإن جسدت، في حدود معينة، عوامل معيقة حدت من انطلاق وفاعلية النشاط المسرحي، فإنها بالمقابل منحت للممارسة الإبداعية شحنة إيديولوجية، و نسغا للرؤية الفكرية التي تحصنت بالوعي الإيديولوجي الذي ميز الظرفية الستينية والسبعينية المشبعة بالحس التحرري والنزعة الاشتراكية، واحتداد الحس القومي، والإحساس بهول نكسة حزيران وغير ذلك من الوقائع والمعطيات التي شكلت بؤرة إبداعية ومرجعية فكرية أرفدت المسرح المغربي، وخاصة الهاوي منه، بنزعة صدامية وثورية جعلته يتجاوز تثوير المضامين إلى مساءلة الصيغ الفنية ومحاولة تثوير الأشكال والفضاءات بحثا عن المسرح المناسب واللغة المناسبة. وقد أفضى هذا النزوع الثوري إلى عدم المصالحة مع الواقع، ومع الصيغة الجمالية الغربية نفسها التي لم تعد ترضي طموح المبدع/ الثائر الباحث عن قيم جديدة، وواقع جديد وأشكال تنسجم مع موروثه الجمالي وخصوصياته المحلية، مما ولد أسئلة التأصيل والتجريب في المسرح المغربي. وهكذا يبدو أن المسرح المغربي كان مشدودا إلى لحظته التاريخية وشرطه الاجتماعي. وهذا الارتباط جاء محكوما بخلفية وشروط ولادة هذا المسرح الذي نشأ في حضن الحركة الوطنية التي حددت ملامحه وشخصيته باعتباره مسرحا مناضلا يزاوج بين الالتزام الفكري والاجتماعي من جهة، والإبداع الفني والجمالي من جهة أخرى.

وبذلك انخرط هذا المسرح في سيرورة تطوير الأنساق الجمالية مع الاستجابة للإيقاع الاجتماعي، و البحث في الشروط المتحكمة في تحول المجتمع وديناميته.

المسرح المغربي حدود المكتسبات وطبيعة الإكراهات

لا مراء في أن الحمولة الإبداعية التي تنطوي عليها الممارسة المسرحية المغربية كانت حصيلة تراكم جهود وإنجازات على مستوى الكتابة الدرامية، وعبر دينامية الإنتاج الركحي في تعالق مع تنامي التصورات والمنظومات الإخراجية والانفتاح على أشكال الممارسات المسرحية التنظيرية الغربية. بيد أن الموروث الفني والجمالي المحلي شكل قاعدة لإثراء الممارسة الدرامية، ونسغا لتخصيب التجربة المغربية، حيث أن الأشكال الاحتفالية المسرحية أرفدت هذه التجربة وأمدتها بالخصوصيات المحلية والطابع التمسرحي التراثي، مما ولد الوعي بالذات والكينونة، وكان إعلانا صريحا عن الشروع في البحث عن الشكل والقالب المغربي بعد أن أدرك رجل المسرح أن الممارسة الدرامية الغربية ليست سوى شكل واحد من التمسرح. لكنه مع بداية تأسيس الفعل المسرحي وجد نفسه مضطرا للتصالح مع الصيغة الجمالية الغربية تلافيا لمزالق التأسيس وصعوبات الانطلاق. بيد أن ذلك لم يمنع من توظيف هذا الشكل الجمالي في مواجهة الغرب نفسه الذي كان يجثم بسياسة الاستعمارية على العالم العربي. وبذلك جاء المسرح في بداياته محكوما بالتوجهات والقناعات السياسية للحركة الوطنية نابذا للشكل الترفيهي البوليفاري الذي أشاعه المستعمر وعمل على نشره وتشجيعه في أوساط المغاربة.

وعليه، فإننا نجد رواد المسرح المغربي قد تأثروا بالفرق القادمة من الشرق وانخرطوا في سيرورة إنتاج الفرجة المسرحية وفق الأسلوب الايطالي، وذلك منذ سنة ١٩٢٣. غير أن الممارسة المسرحية مثلت لديهم أداة للنضال السياسي والتحريض على مواجهة المستعمر بينما كانت تفتقر، بالمقابل، إلى مقومات التمسرح، وذلك لانعدام مرجعية إخراجية وغياب تصورات نظرية عن آليات الكتابة الدرامية وأنساق العرض.

بيد أنه رغم ما اتسمت به هذه المرحلة من مؤشرات النقص وعوامل الضعف على مستوى الانجاز الركحي والرؤية الإخراجية، فإنها استطاعت أن ترسم ملامح الهواية المسرحية بدلالاتها الفكرية الملتزمة ونزعاتها نحو التجديد والممارسة الجمالية الواعية.

وهكذا، فقد شكلت الهواية المسرحية بعد هذه المرحلة مكتسبا جماليا جسد دلالة التجديد والخروج عن سلطة النموذج المسرحي الكلاسيكي على مستوى النص الدرامي من خلال الانفلات من أسار الكتابة الدرامية التقليدية، وتفجير القوالب الجاهزة لبناء نص درامي قائم على التداخل على مستوى المتواليات السردية والحكائية، ومنفتح على التراث فيما يخص تقسيم النص الدرامي، وبنية الحوار وصياغته. هذا فضلا عن اقتراح بلاغة جديدة تمكن النص من استشراف المدى الشعري، وتوظيف الإمكانيات التعبيرية المتعددة المنطوقة أو الصامتة أو المرئية.

وعلى مستوى بناء الحدث وصياغته انتهج الهواة أسلوب التغريب البريشتي لخلخلة البناء الحدثي، وخلق التوتر على مستوى سيرورته وبنائه. وذلك عبر كسر المألوف من الأحداث، والالتجاء إلى التضخيم والغرابة والعجائبية، وتوظيف تقنية التقعير التي تتغيا توظيف نصوص تحتية تبدو في الظاهر دخيلة لكنها تقوم بوظيفة تحريضية ارتكازا على مرجعية الواقع المعيش، وصور المعاناة اليومية لواقع يتميز بالفساد وتردي الأوضاع. وإذا كان الوعي الدرامي بالنسبة للهواة اتجه إلى التجاوز والاختلاف من خلال الانخراط في ممارسة تجريبية استطاعت أن تمتلك حسا جماليا وتطوريا أدى إلى الارتقاء بالكتابة الدرامية إلى مدارج الإبداعية، فان العرض المسرحي شكل هو الآخر بؤرة تجديدية استهدف من خلالها الهواة إلى إنتاج صيغة مسرحية دينامية تنبذ الشكل المقولب والصيغة الغربية التقليدية.وقد أفضى هذا التوجه إلى إنتاج فرجة مسرحية تركيبية ناهضة على تعدد الأنساق والعلامات الحركية والصوتية والسمعية وغيرها من العلاقات التي أعطت للركح جماليته وبلاغته وحركيته، مما جعله يتخلص من أحادية النسق اللغوي لينفتح على فضاء تتعالق فيه العلامات وتتضافر فيه الأنساق السمعية والبصرية والفرجوية.

ولاشك أن هذه المكتسبات الجمالية جاءت حصيلة انفتاح على صيغ إخراجية غربية متعددة: كالمسرح الملحمي البريختي والمسرح الفقير والمسرح الأرطي والمسرح التسجيلي. هذا فضلا عن الاستفادة من الأشكال الفرجوية والصيغ الاحتفالية المسرحية العربية. غير أن الرؤيا الإخراجية الهاوية لم تكن تمثلا مباشرا للمرجعية الإخراجية الغربية، بل إنها نهضت على تصورات تنظيرية محلية تجسدت في المدارس التنظيرية المتعددة كالاحتفالية والإخراج

الجدلي والمسرح الفقير ومسرح المرحلة ومسرح النقد والشهادة وغير ذلك من الاتجاهات التنظيرية التي شكلت الخلفية النظرية العميقة للممارسة الركحية لبلادنا.



واذا كانت الهواية تشكل جزءا هاما من المكتسب الجمالي المسرحي، فان الممارسة الاحترافية راكمت هي الإخرى عبر مشوارها الفني قيما جمالية وإنجازات فنية مشهود بها، رغم الحنين الذي ظل يراودها نحو الممارسة التجارية البوليفارية والنزوع إلى معالجة قضايا اليومي بشكل مسطح وساذج. هذا فضلا عن إغراق الفرجة في مستنقع الإضحاك المجاني والترفيه السطحي والترويج لخطابات انتقادية بسيطة لدغدغة شعور الجمهور وإحساسه، غير أنه بموازاة مع هذه الحركة المسرحية التجارية المتدفقة، فقد ظهرت إشراقات مسرحية احترافية أعطت للاحتراف دلالته الفنية وقيمته الجمالية بعيدا عن قبضة الدولة وهواجسها الأمنية والمشاكل التنظيمية المرتبطة بتوجهاتها على الصعيد الثقافي.

و هكذا، فإن المسرح الاحترافي استطاع بفضل مجهودات أقطابه أن يدمج المسرح المغربي في فضاء الريبرتوار العالمي من خلال استيحاء الأجواء الموليرية والشكسبيرية، و الانفتاح على المسرح الطليعي، وتوظيف تقنيات المسرح التسجيلي وغيره من أشكال وأنواع المسرح الغربي المعاصر والحديث. بيد أن هذا الانفتاح كان محكوما في بداياته بحدود الاستكشاف والإطلاع، مما جعل رواد الاحتراف يتجهون نحو التراث لاستنطاقه وتوظيفه مسرحيا كما نجد بالنسبة للطيب الصديقي الذي راهن على إنتاج مسرح مغربي بديل للصيغة الغربية، وذلك من خلال المزاوجة بين الأدوات الإخراجية الغربية وتقنيات إنتاج الفرجة الشعبية في الساحات العمومية. وقد تأتى له ذلك بفضل تمكنه من أدوات صناعة الفرجة ومعرفته بأسرار الركح الذي حوله إلى فضاء دينامي متعدد اللغات والعلامات قائم على توظيف مرجعيات فرجوية شعبية كالحلقة والبساط وسلطان الطلبة وغير ذلك من الظواهر الاحتفالية والأشكال الطقوسية الدينية. وقد شكلت هذه المزاوجة بين المنظورات الإخراجية الغربية والأدوات التراثية قاعدة لفرجة شاملة ناهضة على تعدد الأنساق، و تمفصل العلامات التي تجمع الكلمة والحركة والموسيقى والمؤثرات الصوتية.

هذا فضلا عن تكسير الإيهام واستثمار فنون الإيماء والضحك واللعب السحري، واختراق النص من خلال سلطة الارتجال.

وعليه، فان الطيب الصديقي طبع المسرح الاحترافي بميسم خاص من خلال إنفتاحه على الريبرتوار العالمي، وحرصه على استحضار التراث بمحكياته المختلفة وطقوسه وإبداعاته الزخرفية، وذلك من خلال فيض من المسرحيات التراثية كمسرحية ديوان سيدي عبدالرحمان المجذوب، والمقامات، ومسرحية أبو حيان التوحيدي، والشامات السبع، وحفل عشاء ساهر وغيرها من المسرحيات التي انزاح من خلالها عن الطريقة الايطالية، وتخلص بواسطتها من قيود الإيهام وضوابط المعمارية المغلقة لينفتح على فضاء «يكتسي أبعادا هندسية تخول للممثلين اقتناء مرونة في التحرك» (1) وتوفر الشروط الجمالية والمعطيات التي تتيح استثمار الجسد والحركة داخل فضاء الركح.

وهكذا/ فان الطيب الصديقي يظل رمزا من الرموز الإبداعية الكبيرة التي أسست الفرجة المسرحية الاحترافية على قواعد جمالية، ووعي حضاري يستلهم الموروث الجمالي وينفتح على الانجازات المسرحية الحداثية بالمغرب. بيد أن احمد الطيب لعلج ابتكر هو الآخر أسلوبه ونهجه المسرحي الخاص عبر اقتباساته الموليرية وتعامله مع التراث، وتوظيفه لأشكال الفرجة الشعبية في قالب يعتمد السخرية ويرتكز على المخزون الحكائي والسردي وهو بذاك «يعتبر رائد مسرح مغربي شعبي يوظف الأسطورة والحكاية والنادرة والأمثال» (2) ويطمح إلى تأصيل الكتابة المسرحية، وترسيخ الفعل الدرامي من خلال ربط الممارسة المسرحية بالشرط الاجتماعي عبر فضح مجموعة من السلبيات والإختلالات الاجتماعية كالظلم الاجتماعي والرشوة وغياب الرقيب الأخلاقي وغير ذلك من الموضوعات ذات الحس النقدي التي تنطوي عليها مسرحياته كالنشبة، وقاضي الحلقة، والأكباش يتمرنون، والحكيم قنقون، والمعلم عزوز، وحليب الضياف.

وعليه فإذا كان المسرح الاحترافي ينزع في الحاضر إلى التصالح مع الواقع والانخراط في أجواء الفرجة المسرحية البسيطة القائمة على الإضحاك والترفيه والمرتكزة على أحادية النسق اللغوي، فإن ذلك لا يلغي حضور المسرح الاحترافي بنبضه الحداثي ولمساته الفنية، وشعريته السينوغرافية المتميزة وانفلاته من الشكل المقولب للممارسة المسرحية.

وفي سياق ذلك تحضر تجارب المغايرة المسرحية من خلال إنجازات نبيل لحلو في مسرحه الصدامي العجائبي، واشتغالات فرقة «مسرح اليوم» التي تأسست في أواخر الثمانينات، لكنها استطاعت أن تمتلك ربيبراتوارا غنيا يقوم على امتلاك فنية جديدة، ويتجاوز صورة المسرح الاحترافي التجاري، وذلك في أفق تأسيس شعرية تنهض على المزاوجة والجمع بين جماليات النص وبلاغة الركح وروعة الاداء الذي يؤشر الى الكفايات والقدرات التشخيصية التي يتوفر عليها طاقم تشخيصي متمرس يتكون من أسماء كبيرة من أمثال: ثريا جبران، وعبداللطيف الخمولي، ومحمد بصطاوي وغيرهم.

إن رصد الحصيلة الإبداعية للمسرح المغربي بشقيه الهاوي والاحترافي لا يمكن أن يحجب مناطق العتمة ومكامن الهشاشة والضعف، حيث يبدو وكأن المشهد المسرحي يفصح عن واقع الأزمة وهي



الطيب الصديقي

أزمة تعكس اختلال الشرط الاجتماعي والثقافي الذي يؤطر راهن الحركة المسرحية، حيث الوضع الثقافي العام يفرز مزيدا من تقوقع الممارسة الثقافية الجادة، كما أن المسرح يعيش حالة انحسار كثيف داخل فضاءات المدن الكبرى، وهي مدن تعيش على إيقاعات الهموم اليومية والإنشغالات بالبحث عن موارد العيش. هذا إضافة إلى غياب البنيات والقواعد التحتية التي تثري المعرفة بالظاهرة المسرحية في أبعادها النظرية والتطبيقية، حيث تغيب الثقافة المسرحية بشكلها العميق من مؤسساتها التعليمية، وبالمقابل يستحوذ النشاط المسرحي التجاري على قاعاتنا المسرحية مرسخا قيما جمالية تتسم بالضحالة والبؤس الفكري.

اما المسرح الهاوي فانه يعيش بدوره مأزق الانحدار الكارثي الذي يهدد بالإجهاز على كل مكتسباته الجمالية والإبداعية، حيث أنه يعيش أزمة عمل جمعوي يتمثل بالأساس في ولادة الفرق المسرحية مشلولة تنظيميا وهيكليا، مما ينعكس على بقية تنظيماته وهياكله التي يفترض فيها أن ترعى هذا المسرح وتطوره.

و خلاصة القول أن الإختلالات والمعيقات ترتبط بالشرط العام الذي يحكم الممارسة المسرحية، حيث يغيب الشرط الديمقراطي، مما يجعل النشاط المسرحي مستهدفا باعتباره ممارسة تحريضية الأمر الذي فوت فرصة إصلاح هياكله وبنياته، وجعله عرضة لمؤامرات استهدفت كيانه الملتزم اجتماعيا وفنيا. أما الإختلالات البنيوية الداخلية فهي وليدة أشكال من الممارسة، والنظرة الى وظيفة الفن والإبداع. ذلك أن الممارس المسرحي لم يرتق إلى رؤية شمولية للمسرح باعتباره مؤسسة مبنية على أساس المال والعمل والاستهلاك والإشهار، حيث ظلت الممارسة المسرحية حبيسة النظرة المتعالية التي تنظر إلى الإنتاج المسرحي كمغامرة إبداعية تتغيا أهدافا ثقافية مثالية في غياب التفكير في

آليات الإنتاج والترويج، ودون الإحتكام الى تصور اقتصادي يراهن على المزاوجة بين تسويق المنتوج الثقافي من جهة، وإرضاء القناعات والالتزامات الفنية والجمالية من جهة أخرى. وظل رجال المسرح ينتظرون التغيير من خارج المنظومة معولين على منة الدولة وحد بها.

وبذلك، تراكمت المعيقات وتوسعت المثبطات لتجعل العمل المسرحي الجاد حبيس انطلاقته الأولى يراوح مكانه تاركا المجال واسعا لظهور تيارات تجارية طفيلية أجهزت على المكتسبات الجمالية والقيمة الفنية للمسرح المغربي، وأساءت إلى ذوق المتلقي وأفق انتظاره.

المسرح المغربي ورهانات المستقبل

إن القراءة التشخيصية لواقع المسرح المغربي مكنت من تحديد طبيعة المكتسبات، وحدود الإنجازات التي حققها النشاط المسرحي مدة ثمانية عقود من عمره القصير. غير أنها بالمقابل جسدت مكامن الهشاشة وعوامل الضعف التي تعيق الانطلاقة المسرحية ببلادنا. ولاشك أن بؤرة الهشاشة وجوهر الضعف يكمن في غياب مشروع تنظيمي يخضع هذا الكائن الهجين إلى ضوابط المؤسسة وقواعدها.،ذلك أن الفعل المسرحي يعيش حالة من الفوضى والتسيب ناجمة عن تحول عسير ومنعطف تاريخي يراد من خلاله دفع الممارسة المسرحية إلى «التمأسس» واجتياز مرحلة الضبابية والفوضى،وهي خطوة تستدعي الجرأة والشجاعة بغاية (فك الارتباط بين المسرح واللامسرح، وبين الفن واللافن وبين العلم واللاعلم، وبين الهواية والاحتراف «(3) غير أن فك الارتباط لا يعني مطلقا التنكر لمكتسبات الهواية وروحها الإلتزامية، بل إن المبدع عبد الكريم برشيد لا يتوانى في التأكيد على أنه لا محيد عن «روح الهواية وعشقها ونضاليتها» (4) فهي الأسس التي يجدر أن تشكل نسغ وجوهر المسرح الجديد.

وهكذا، يبدو أن الرهان الاستراتيجي للمسرح المغربي يظل مشدودا إلى هواجس التنظيم وترسيخ الفكر المؤسساتي على أسس قانونية صارمة، وباعتماد ثقافة علمية تعيد للمسرح طابعه الثقافي، ومكانته الإبداعية، وترفع عنه حيف الاختراقات التي طالته من جراء ممارسات أساءت لهيبة الفن، وكرست آفاق انتظار سلبية لدى جمهور المتلقين. غير أن الرؤية إلى موضوع المسرح ينبغي أن لا تتحلل من مراعاة المتغيرات الوطنية والعالمية، وذلك باستحضار معطى العولمة وتأثيراتها المحتملة على مستوى الفكر والأدب والفن. ومن ثم فإنه لا يمكن استشراف المستقبل، وتصور موقع مفترض بالمسرح المغربي دون الأخذ بعين الاعتبار لهذا النزوع العام نحو العولمة والتعولم.

إن العولمة ليست تجليا اقتصاديا واجتماعيا فحسب، بل إنها ممارسة متعددة ذات مسارب فكرية وأدبية وفنية قد تكون غايتها خلق ثقافة واحدة، وفرضها على سائر الثقافات، مما يستدعي تعزيز مناعتنا الثقافية والإبداعية، وقد يكون هاجسها خلق عالم بلا حدود ثقافية، وبالتالي تكريس التعدد الثقافي والفني، وذلك يتطلب منا أيضا إرساء وعي ثقافي، و بنيات فنية قائمة على تطوير منظومة الفرجة وصناعتها لضمان حضورنا وإشعاعنا الثقافي والفني.

إلا أن المؤكد أن العولمة الثقافية هي أداة لإشاعة المد الثقافي الاستهلاكي، ومن هنا تكمن

أهمية بناء فرجة مسرحية متينة تجسد الوظيفة الايجابية للمسرح باعتباره أداة التزام فكري وجمالي، وتحافظ على الهوية المغربية والعربية ضدا على تغريب الثقافة وتوجيهها لتكريس منطق الاستهلاك وإشاعة الابتذال والإسفاف.

وفي سياق ذلك، فان رهانات المسرح المغربي الحداثي تكمن في استقطاب جمهور أوسع، وإعادة تشكيل انتظارات الجمهور، وتخليصها من شوائب المسرح التجاري، وتأثيث هذه الإنتظارات بقيم جمالية جديدة تراعي شروط التمسرح وتخرج المتلقي من وضعه السكوني لدفعه إلى الانخراط في مساءلة العرض، والسهام في إنتاج الفرجة، والتفاعل مع متغيرات الواقع وتحولاته الاجتماعية والثقافية.

هوامش:

1) حسن المنيعي:»هذا المسرح العربي هنا بعض تجلياته» الطبعة الأولى منشورات السفير 0991 ص:97.

2(حسن المنيعي: «المسرح» مرة أخرى، سلسلة شراع 51 فبراير 9991 ص:13.

3) حوار مع الكاتب والناقد عبدالكريم برشيد أجرته جريدة المستقل العدد 862-42 مارس 9991 ص:01.

4) من نفس الحوار.

أقترِبُ ولا أدْنُو

رشيد المومني

كانُوا عائدينَ منْ أجْسادهِم
بخواتمَ خضْراءَ مُعلَّقةٍ على أوْتارِ الْحُروفِ
وهمْ
يتفتّحون
كثقوبٍ موحشَةٍ في كتِفِ الْجِدارِ

ولأن الفرشاةَ
لمْ تكُنْ حاضرةً بين أناملِ حارسِ الأشْكالِ
كان مِن الطبيعِي أن يخْتلط النيِّئُ بالمطْبوخِ
والأصفرُ بالشّفق

هكذا عبروا بنا أكثرَ من برِّيةٍ
ونحن نُصْغي إلى اعترافات الموتى
أبدا لم تكن أنفاسُناعلى صلة بنا أو بهِمْ
كمَا لمْ تكن ملامحُنا واضحةً بما فيه الكفايةُ
كيْ نستحِمَّ آمنين في أحْواضِ أحْلامِنا

أما أنا
فكنتُ آخرَ منْ أطلَّ
أو
أوّلَ منْ رأى
وكَما لوْ كنْتُ حيًّا
سمعتُ في أذُني صَفيرا
وشاهدْتُ تفاحةً كاملةً
محْشورةً
في فَمِ ناهشِ الأرْواحِ

أيْضاً
شاهدتُ رحىً حجَريَّةً لتدْبيرِ سفْرِ الرِّيح
وسمعتُ دَويَّ تفْجيرِهِم لِحُروفِ اللِّينِ
في القبْو المُحاذي للمُنْتَزه
حينما قلتُ (أظن)
خلفَ هَذي الْباب
يقيم ظهرُ الْمِجَنِّ

كانت ثمَّةَ أشجارٌ
حديثةُ العهْدِ بالإقامةِ في الحديقةِ
وفراشاتٌ داميةٌ
تنتظرُ الحكايةَ
داخلَ القبَّةِ السَّوْداءِ

وأنا أتأمل فيك
كَما أتأملُ في غابةٍ
عبثا تحاولُ أن تستعِيدَ شكلَ هوائِها
أو كما يتأملُ قنفذٌ بحْريٌّ
زرقةَ السَّماءِ

ومثل أي خبرٍ من حجرٍ غريبٍ
سأظل عالقاً بهُدْب هَاوِيتي
النهارَ كلَّهُ
والليلَ كلَّهُ
وما تبقَّى من عُمُرِ الخشْخاش

فمن أغراكَ الليْلةَ بارْتداء رائحة العُنَّابِ؟
ومنْ سأصدِّق في قلْبِ هذا القُمْقم
صرْخةَ
الثلج
أم ضفادعَ الرَّاوي؟

طبْعا
لا يحدثُ هذا
إلا في قرْغِيزْيا
أو في أقاصي السَّردِ
يليهِ دوارٌ
يهْتفُ باسْم ناسِخِه
منْ لي
بطِرسٍ
غير هذا ؟

يبْدو أن لُقىً نُحتتْ من طينٍ ما
يحدثُ أن تولدَ
في كهْفٍ ما
تبحثُ عنِّي في تُربةِ هذا العقلِ
ينابيعُ
تنتظرُ هبوباً حَجَريّاً
عطشاً
عطشاً

ستجوبُ بكَ ربوعاً
لا يرتادُ هسيسَها حلُمٌ
طيرٌ أو ماءْ

فمن أودَع في رأسي كلَّ هذه الحُفَر الْوديعة؟
ولماذا تراني ألحُّ على قراءة طالَع اللَّيْلِ
تحتَ ضوْءِ شمسٍ تمْعنُ في ظُلْمتِها؟

أيضاً
من جاء بي
إلى أرْض هذا الوضُوح الصَّغير
وأوْقَفني عندَ حافة الجسْرِ
طاقيَةُ الحائرين على الرَّأْس
والضَّوء يشْطحً
كي لا يبين؟


لوحة رونيه ماركريت

هل قطْرةُ شهْد على لسان الأميرة؟
هل وشْم يضحك منْ وجِيبِ سرتها؟
هل تينةٌ حمقاءُ؟
هل شرْخٌ ببابِ إقامةِ الأضْدادِ؟

أرقُ النُّونِ
في جبَّةِ الليل
أو ماءٌ في آنية تتعرى تحْت نايِ البرْقِ؟

همْ باعةُ الأرْواحِ المسْتعمَلَةِ إذنْ
من أغرى اليدين معاً
بالقبْضِ على خفِّيْ حُنَيْنٍ
في الفصْلِ ما قبْل الأخير
من كتابِ الآنَ

فخُذْ عني أسْرار التَّخْريب عساك
خذْ أيضا
هذا التقْطيعَ الأبلقَ لفيَافي القوْل
ولا تأْخذ الورْدةَ من تاجِها
أوْ ساقِهاَ
بلْ خذّها فقط
من جنوبِ الرائحة

ليتني كنتُ فوق هذا التراب
أيْ
في كلِّ ما يصِلُ الأفْلاكَ
باليشْب
بالعشْبَ
بالمقلاةِ

ها عتَّمْتِ يا قدماي مجْرى المُمْكناتِ
وأضأتِ مجْراي
حسْبيَ أنَّني متَّكئٌ هنا على كتِفِ الْخليقةِ
أشْتهي الخبْزَ والرِّيحَ
كأيٍّ مكانٍ
قد يظهرُ لاحقا في ثَنِيَّاتِ القصيدةِ

ماذا لوْ إذن؟
لوْ مثلا
لوْ خلسة
لوْ لي
ماذا ؟
فأين نحن الآن ؟
إنَّني لم أعدْ ألمحُ وجهي أمامي 00000000

سماء قليلة

محمد بودويك

ما الذي يُرْعش هذا الجرس
ما لم يكن رنين عظامنا
في قاع ذكرانا...
رماد أموات
غاصوا في بحر الأحزان
وتهشموا على
حبال الصواري الذاويات
دَبُّوا نُذُرا
متأرجحين على
ضباب الصباحات المرتحلة
وملح الخسائر
وشجر الشربين
أموات يطرحون الشباك

فوق المياه الضحلة
ويجففون الدمع في المآقي
مثلما يجففون
خيبات تتوالى..
لا نهاية للعذاب
لا بداية للصلاة
على توابيت الماضي
ثمة إصغاء حذر
لقرقعة آتية
لعلها انحناءة النهر
لنشيد البجع...
لعلها عجلات الصبر المزركشة
العارية من
واقيات الارتطام
بالحجر والذكرى
هكذا في طريق الصعود
إلى الأنصال الشاخصة
تنبسط أساريرهم
كمن تلقوا كدمة على العجيزة
أو
غمزتهم بغي مقدسة
رفعت التنورة
إلى المثلث الحليق
نكاية في أقلافهم التي

تشبه شاشيات البلوط.

إن الزمن أصفر

والريح التي ما انفكت تعوي

ليس بمقدورها فك الطلاسم

كما لا تستطيع

قلب سياج المقت الأسود

والشوك العميم..

كأننا لم نغادر أمكنة ورثناها

وجبالا دَخَّنَاهَا

أورقت في الروث واليقين

كأننا لم نرفع أقدامنا

للطقس المواتي

وأحزاننا للأمام

ونساءنا

للزنى المطهم..

ثم نمنا على نتوء الذهب

وضجيج الظلال.



لوحة محمد القاسمي

نحو متاهة الذات

فاطمة الزهراء بنيس

لذيذ سفري إليك رغم أنّ الوصول بات مُحالا
كلّما أغراني طريق بك سرتُ فيه أملا بلقياكِ
مغمضةَ العينين أسافرُ أستمدُّ نوري من قلبيَ الظامئ إليك
و عندما أتعبُ من عمق المسافات من مُنعطفاتها ومنزلقاتها
أسلمُ نفسي لطريق آخرَ قد تتراء ينَ فيه
هكذا انفلتَ العمر وأنا حالمة بأوانك
لأنّكِ وطني الأم .... لغتي الأصل .... تلعثُمي الأوّل
من غيابكتشرّبتُ حلميَ الضّال فأطعمته من جوعي
سقيته بماء القلب تفرّغتُ له بكامل قوايَ
لم أكشفه للضوء كي لا يُسقطه مثلما أسقطكِ ذات وهم
و التهمكِ بسرعة البرق كيلا تفوح ثمارك
لولا وأدك ما انبعثتُ
لولا عطشك ما ارتويْتُ

لولا حزنكما عرفتُ معنى الفرح
لولا حِجابك ما انكشفتُ
من فقدانك كانت نقطة الانطلاق نحو متاهة الذات
فكيفَ أعودُ دونكِ ؟
أيتها الشهيدة والشاهدة على انفلاتي
الغائبة عنّي الحاضرة فيَّ حدَّ الانصهار
أحمل أعطابك كنزا ..... كنزا وأسائل إشراقي :
هل كان بالإمكان غير الذي كان ؟
لا أسمع ولا أرى غير إشارات تُغري بالعثور عليك
لكنها تأبى أن توصلني إلى مبتغايَ
ربما إذا وصلتُكِ سنندثر من لذّة الوصال
سنذوب كالشمع أوج اشتعاله
و أنا لا أريدكِ أن تنتهي......أريد ك خالدة في رؤاي
بخسائرك ظفرتُ فطارت قدمايَ عكس قدميك
في كل واد أهيم مثلي كمثل الشعراء والمجانين
أقول ما لا أستطيع فعلَهُ وأفعل ما لا أستسيغه
أُهذي بأشواقي ولا أحد يفهم ألغازي
أرض الله واسعة لكني أقسمتُ ألاّ أسكن سوى ربوعك
و ألاّ أحمل سوى اسمك الثلاثيّ
و ألاّ أصغيَ لسواك
لأنّك صوت الحقيقة المُجهض وفجر الأنوثة المَحجوب.


لوحة فوزية مهري

دمشق/ نيسان 2010

وحده الموت سلطان

كمال أخلاقي

إلى أحمد بركات

الألف

أريكة هذيان في ساحة حرب يهجرها الجنود تباعا

الألف أبدي ومبتدأ

أغنية صاخبة في مرقص عريان

الحاء

حديد دموي مشبع بالأكسيد يتصبب عرق الحداد وهو يقوم

اعوجاجه عبثا يصهل الحديد والحداد

الميم

مثنى طافح باليأس متوثب للجمع مكتمل بنفسه منفرد بظله

ممتلئ بالمناداة

الدال

دالية على خصرها يتكئ الفجر

عابرا ذراعيها يسرح النبيذ ممتنا لعطش القوافل

الباء

برعم بارع في الركض بين السنابل

هل تخون السنابل حقولها يا أحمد ؟

الراء

رجل يدرك بالفطرة والجبروت أن الأرض لا تدور

إلا لتتهيأ لزلزالها الكبير

لدلك لن يساعد مخاضها العسير

الكاف

كفي عن مغازلة قلبه أيتها القصيدة

متعب نبضه ويداه مرتجفتان ذهولا في حضرة شموخك



لوحة محمد صبري

الألف

أريكة هذيان

التاء

تبا لك أيتها الحياة عندما تأتين وعندما ترحلين

أنت محض خطأ يتكرر عند كل لسان

وحده الموت سلطان

قَصِيدَةٌ عَمْيَاءْ..!

نجاة الزباير

كُنْتُ أَتْلُو تَرَاتِيلَ بُؤْسِي
أَرْكُضُ فِـي مَنْفَايَ
عَارِيَّـةَ اُلصَّوْتِ
حِـينَ ضَمَّتْ ذِرَاعَيَّ
أَغْلَقْـتُ حَوَاسِي
وَاُرْتَدْتُ مَقَاهِي اُلصَّمْتِ.
لَـمْ تَـرَنِي ؟!
هَكَذَا غَازَلْتُ أَصَابِعِي
وَ اُلْتَحَفْتُ غُرْبَتِي.

2

أَرِقْـتُ...

نَهَضْتُ مُتَثَاقِلَةَ ٱلْهَمْسِ

أَبْحَثُ عَنِّـي

وَجَدْتُـهَا قُرْبَ جِدَارِ ٱلذَّاكِرَةِ

تَـكْتُبُـنِي جَمْـرًا .

3

كَانَتْ كَـفِيفَةً تَتَوَسَّدُ ٱلتُّرَابَ

هَـلْ أُسَامِرُهَا ؟

قَالَتِ ٱلْحَيْرَةُ تَجْمَعُ أَشْلاَءَهَا؟

4

كَانَ ٱلْمَعَرِّي يَشْرَبُ نَخْبَهَا

ٱسْتَغْرَبْتُ عَصَاهُ تَقُودُ عُمْرَهَا

لَاشَـيْءَ هُـنَاكَ

غَير حِـذَائِي ٱلْمُمَزَّقِ

وَبَعْضِ أَوْرَاقِ نَفْسِي ٱلْمُبَعْثَرَةِ.

وَضَعْتُ بَعْضًا مِنِّي فَوْقَ رُكْبَتَيْهَا

رَمَتْ بِـي فِي لُجَجِ ٱلضَّيَاعِ

وَهَا أَنَا لِلْـوَحْدَةِ تُصَلِّي آهَاتِي.

5

ٱبْتَعَدْتُ عَنْ طَـرِيقِهَا

فَوْقَ كَتِفَيَّ آلَامُ وَطَنِي ٱلْكَسِيرَةَ

غَمَرَنِي اُلسُّهَادُ بِطُوفَانِه
فَرَمَقْتُهَا تَمُرُّ مُتَنَكِّرَةَ اُلْخَطْوِ
تَبْحَثُ بَيْنَ أَشْيَائِي عَنِّي
سَخِرَتْ مِنْ مَكْرِهَا يُطَوِّقُ حِبْرِي
تَـرَكْتُهَا وَاُنْدَثَرْتُ.

6

اُرْتَمَيْتُ فَوْقَ أَصْدَافِ لَيْلِي
مُتْعَبَة مِنْ مُطَارَدَةِ ظِلِّهَا
كَيْفَ أُرَتِّبُ ضَفَائِرِي
وَرِيحُهَا فَتَحَتْ كُلَّ نَوَافِذِي ؟



بِلادُنَا البعيدَة

عبدالحق بن رحمون

(1)

بِلادُنا البَعيدة لا تُشبِه أيّ بِلاد
بِلادُنا البَعيدة
التي لا أنسَاها...
إذا شئت وجَدْتهَا
كخُطوطِ الكَف، ترفل في الخيرات
حُرُوفهَا تواطأت في أشْيَاء كثيرة
فنسيتُها...وانْبَرَى دَائِي فِيهَا
حين جاءها شتاء الطفولة
عَلى التّو انْسَكَبَتْ
وَمْضَة قش بين طِينٍ
ليمتدحها قوس الغيابْ
أراها من بعيد لأنَّ لهَا رائحة

كحضور فِي الكتاب الأوّل

وأستحضرهَا في كأس نعْناع لا يمحُوه شَوْق.

وهي ترقبني في دياجير كثبانها

انحنى الدلو في بئر كلمَاتها

وجاءت إليها الشياه، مكسرة شدق السّراب...

واجمة من ممرات العطش

فانجرَف الماءُ إليها يشق فكرة تلو خيال.

وتكاثرت فِي خيالك الخِراف...

تنط هنا، وهناك....

أتوا وتفرعوا حولك تسقيهم

وكلمتهمْ وكلموكَ

ثم غابُوا في ذاك الصوت

يُهدونك صوفهم لشتاء أغنية

جاءت من دُفوف حَجر

*****

الشمسُ التي تشرق في بلادي الذهبية

عَاد إليها شَيخنا الأكبر

ثَمَ جَلسَ يَسْتريح على حَجر

قبل أن يشْرع فِي التّسبيح

للذي هوَ أنشأ خَواتم السَّماء.



لوحة فريد بلكاهية

سَريرُ العِنايةِ

محمد العنّاز

1 - سَريرُ النّوْمِ

الزّمنُ الـمُنْبعِثُ من اللّيْلِ
يُحَوِّلُني
هِلاَلاً
يُضيءُ ذِكْرَياتِ النّهْرِ اليابِسِ
وَالرُّموشُ التي تُداعِبُ السُّهادَ
تَبْحَثُ عن أَوّلِ إغْفاءَةٍ
لِتُسَلّمَ حَبْلَهَا إلى بِدايةِ الكابوسِ
الزّمنُ اللّوْلَبيُّ
يَعْبُرُ بي إلى مَجاهِلَ
بِأَلْوانِ الصّحراءِ
وَيُذَكِّرُني ليلاً
بِلَسْعَةِ عَقْرَبٍ

تَتَرَصَّدُنِي وَراءَ البابِ
فِي أَوَّلِ الصَّباحِ
أَنَا الـمُمْتَدُّ فوق سَريرِ الأَرَقِ
يَقْتُلُنِي الشَّوْقُ إلى النَّوْمِ

2 - سَريرُ الأَلَم

سَريرُ البارِحَةِ
لَفظَنِي
إلى شَمْسٍ
تَئِنُّ فيها قَدَمايَ
وَرَأْسِي الشّامِخُ
يَهْوِي..
فوق كُثْبانِ الرِّمالِ
أَصْرُخُ فِي فَراغِ الـمَجاهِلِ
يُجيبُنِي أَزيزُ الزَّوابِعِ
لاَ أَحَدَ يَسْمَعُنِي
أَنْتَعِلُ حِذائِي..
وَأَبْحَثُ عن أَوَّلِ الطَّريقِ
إلى مَقْبَرَةِ الثَّكَالى
لِتُتَوِّجَنِي عَريساً..
جَسَدِي الـمُكَفَّنُ بِالبَياضِ..
يَحْلُمُ بِزَخَّةِ ماء بارِدَةٍ
أَنَا غَيْمَةٌ طَرِيدَةٌ حالِمَةٌ
بِتُرابِ الوَجَعِ
دَمِي الـمُتَخَثِّرُ فِي عُروقِي

يَعْشَقُ نُدَفَ الثَّلْجِ
الهارِبَةِ من النِّسْيَانِ.

3 - سَريرُ الـحَياةِ

من نافذَةِ الأوْجَاعِ
يُطِلُّ الرَّبيعُ
يَهْمِسُ في أُذُني..
يَعْزِفُ لي وَحْدي سيمْفونيةَ الـمَوْجِ
يَخزُني بإبَرِه الصِّينيَّةِ
لأُقاوِمَ ما تَبَقَّى من خَرابِ
الزَّمَنِ
الآفِلِ
الرَّبيعُ يُقيمُ بين السَّتائِرِ البَيْضاءِ
يَتَرَصَّدُ دَقَّاتِ قَلْبي
لِيَفْهَمَ سِرَّ سُقُوطِ
أَوْراقِ الخَريفِ
وَسِرَّ ذُبولِ الصَّمْتِ
وَحرارَةِ السَّريرِ
الرَّبيعُ الزَّائرُ
يَنْمُو في الـمَصْلِ
لِيُقَوِّي شَرايِيني
عَلَّني أُحَلِّقُ يَوْماً
فوق حافة البوغازِ..


لوحة إدوارد مانيه

تناسخ

محمد عزيز المصباحي

لمحته، بمجرد ما جلست على مقعدي بمقصورة القطار، شاب في عنفوان الشباب، ما أثارني فيه بالضبط هو الشبه الشديد بينه وبيني عندما كنت في نفس سنه، نفس ملامحي وقسمات وجهي وتصفيفة شعري أيضا، ونظرتي الخجولة. سروال الدجين والجاكيطة الجلدية السوداء... أغراني فضول العجائز لأتعرف عليه أكثر، لم أجد بدا من أن أستعير منه جريدته، نفس الجريدة التي كنت ذات عمر أدمن قراءتها.. أمقتها الآن. ومباشرة دخلت معه في حوار حول بعض التفاهات التي تتصدر الجريدة، ضحك ضحكتي القديمة وردد نفس آرائي السالفة. سألته عن رأيه في القضية الفلسطينية.

إنها في القلب.

انتبهت إلى قلبي العجوز الذي أصبح خاليا من أية قضية باستثناء قضية الألم الذي يراود ركبة قدمي اليسرى. سألته عن رأيه في النساء، عن الحب بالذات وبنفس خجلي القديم قال :

قضية مقدسة، المرأة والوطن وجهان لورقة واحدة.

هل تحب؟

أعيش قصة حب رائعة، فتاة تدرس معي في الجامعة.

تماما، نفس تجربتي لكن حبي الأول ذاك اقتنصه رجل آخر، كان حاله أيسر من حال طالب لا مستقبل في أفقه، باعني حبي الأول. كتمت تجربتي بداخلي وأنا على يقين بأنه سيصدم كما صدمت وستقول له كما قالت لي: (إن الحبيب لا يصلح أن يكون زوجا). سألته عن الوطن، هو مبرر كل وجود أجابني. نفس ما كنت أعتقد سابقا، أما الآن فقد أصبحنا نحن مبرري وجود هذا الوطن. حتما لن يفهمني لو صرحت له بذلك.

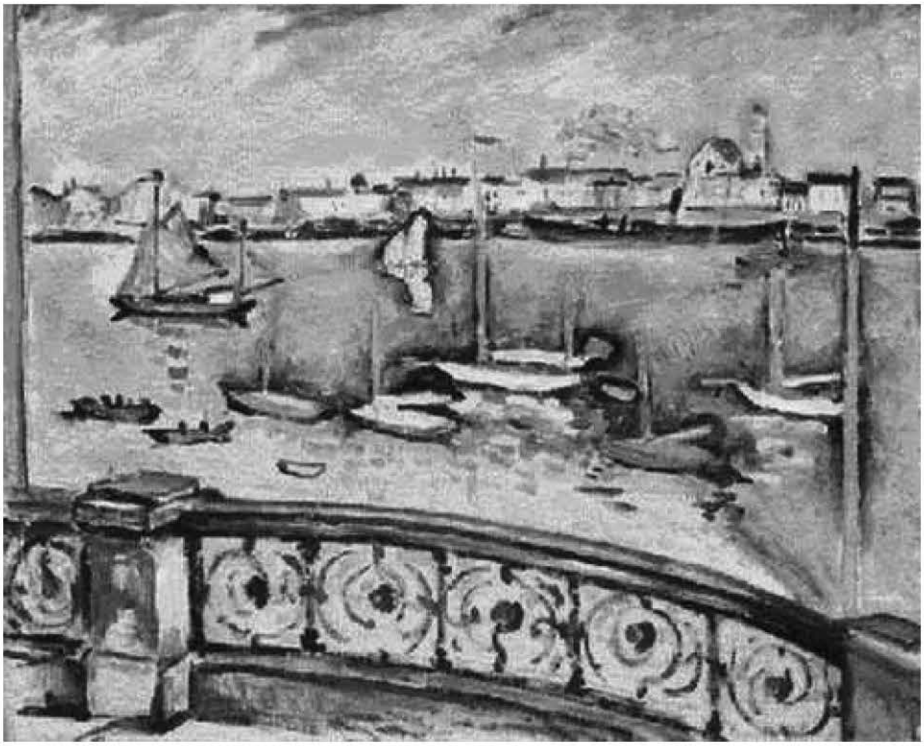
ما رأيك في الساسة والسياسيين الذين يتناوبون على مصائرنا؟

أغلبهم إصلاحيون وغير وطنيين.

كان ذلك رأيي سابقا أما اليوم فأعتبرهم بارونات الريع السياسي والاقتصادي والاجتماعي وحتى الثقافي، تجب محاسبتهم لما جنوه على هذا الشعب. سألته عما يطالع من كتب. إنها نفس الكتب التي كنت معجبا بكتّابها وبآرائهم قبل أن يمسخوا إلى أطياف محنطة، وكتبهم تلك إلى كلام عام تائه لم يسمن ولم يغنِ عن أمية وجهل متجذر. أشعار كثيرة كنت أحفظها عن ظهر قلب زادت من عمق فشلي، هي الآن بالنسبة لي أطلال بالية.. عجيب كم تبدل العالم وتحولت القيم !!

هل أصارحه بمصيره؟ هل أمنحه الفرصة الذهبية ليصير كائنا آخر، يختلف عني، عن هذا العجوز الفاني؟

توقف القطار، ودعته. وأنا في طريقي لم أتحسّر ولم أندم على عدم مصارحته بالحقيقة التي تنتظره في منعطف الطريق، لأني، ببساطة، عندما كنت في مثل سنه، كنت أستخف بكل من ينصحني.



لوحة جورج براك

امرأة مستلقية على زربية بربرية

أنيس الرافعي

تبدّد شباب المسيو جاك، ابن مدينة نانسي الفرنسية، في الجغرافيا. لكن عندما لم يعد السفر يصهل في عروقه، وكفّ الضياع أن يكون السبيل لحياة تشبه رمية نرد خاسرة، اختار الإقامة الدائمة في مراكش، في ضيافة «السبعة رجال»، ليواصل مهنته كرسام .

أرض حارة مثل مزاجه، كان قد قدم إليها منذ سنوات خلت، وأدرك أن لا أحد يشفى منها. ومذّاك، بقي فؤاده عالقا في قبضة ذلك التحالف الغامض بين الضوء والظلال الذي يسري في أنحائها .

مغلولا بأصداء هذه الذكرى، اقتنى «جنان الصفصاف» الواقع بخاصرة منطقة «جليز»، ثم أنشأ على مساحته الوسيعة بستانا مسوّرا، جلب له من كل حدب وصوب ما يخطف الأنظار ويخلب الألباب من صنوف الشجر وأنواع الصّبار.

كما شيّد في قلب البستان فيلا على الطراز الأندلسي، غطّى جدرانها بقطع الفسيفساء الملّون، وزيّن مداخلها بنوافير وأحواض مائية تزنّرها الجرار الطينية، حيث يترقرق في الأعماق سمك وتنام على السطوح تيجان .

ظل المسيو جاك حائرا فحسب في أمرين حاسمين ينقصان فردوسه الصغير : طلاء قحّ، وبارع، يناسب أيام البستان وطبيعته الغامضة. وكذا قطع التزيين التقليدية، الملائمة لتدرجات الشمس ،التي من الممكن أن تنسجم مع العرض السينوغرافي الذي يدور بخلده .

ولهذا الغرض، كثرت خرجاته بسيارته «الستروين» إلى أحواز مراكش، في اتجاه جبال الأطلس، علّه يعثر بمحض الصدفة على مبتغاه .

وفي واحدة منها، كان المحرك ينهب الطريق الوعرة والمتعرجة، عندما عاثت في عينيه غشاوة زرقاء متوهّجة، جعلته لا يبصر شيئا .

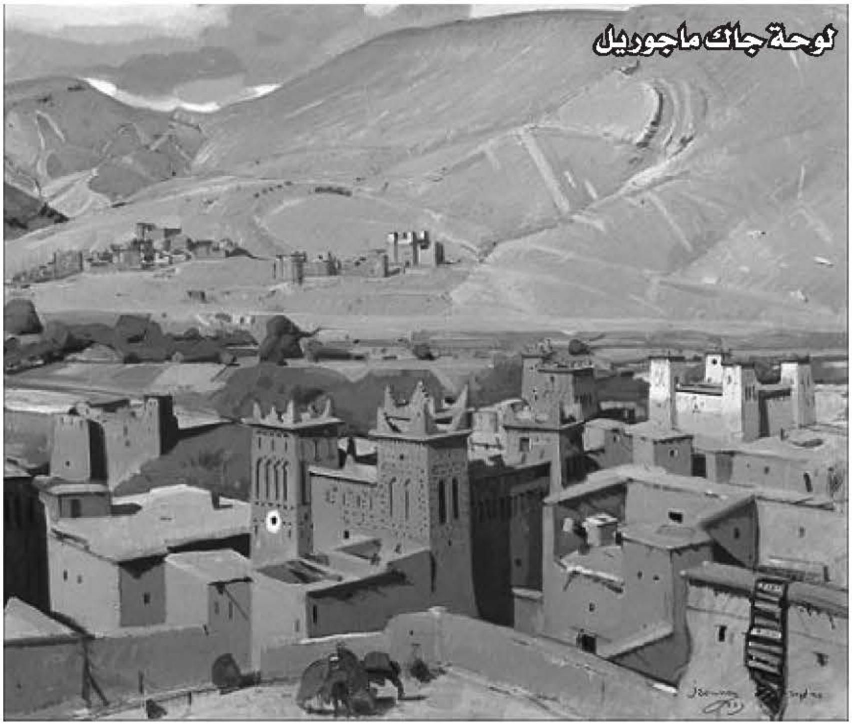
لم يكن أمامه سوى أن يرفع قدمه عن دواسة البنزين، ويفرمل .وبمجرد ما قام بهذا، أحس بأن

مقدمة السيارة ارتطمت بلا رأفة بجسم مّا .

وحينما زالت الغشاوة، ترّجل ليكتشف مهتزّ الأعماق بأنه صدم فتاة. فتاة بربرية. زيها الأسود المسّمى«أملحاف »، يقول هذا. قلادة اللوبان والعملات القديمة التي ما عادت ترن في جيدها، تقول هذا. الأكف المخضّبة بالحناء والرموش المزججة بالكحل، تقول هذا. والوشم الأخضر الذي غار في «سيالة» الذقن، يقول هذا .

مسمرّا في موضعه من الجزع الذي خلّفه هول الصدمة، عرف المسيو جاك، وهو يرنو إلى الرأس الجميلة المشجوجة، بأن عيني هذه الفتاة من النوع الذي لا يمكن لأحد أن ينساه طيله عمره، وبأنهما ستلتصقان بأعماقه كاللعنة .

غير أنه لن يعرف أبدا أنه في تلك الأثناء كان قد صدم الموت. الموت نفسه بسيارته«الستروين».



لن يعرف مطلقا بأن الموت في بلاد «الشلوح» ما هي سوى فتاة فاتنة يدعونها «ممّاس»، تقطن المداشر البعيدة التي لا تقع على الخريطة، وتبزغ بين الفينة والأخرى على الطريق لتبيع منسوجاتها.

في فجيعتها رأى المسيو جاك بأن «ممّاس» كانت شاحبة وأسيانة مثل جرح طري. ممددة بهدوء ودعة كما لو أنها تعلمت دائما كيف تتقن موتها. تغرق في بهاء لا نظير له، ويضوع جسدها بأريج الياسمين. وبالقرب منها، انفتح رباط زربية كانت تحملها على ظهرها .

اقترب من جثتها وسّرح الزربية المطوية، فألفى بأنها منسوجة بلون أزرق هو سماء صافية بلا شائبة تقطعها حمامة بيضاء .

خافق القلب حدّق في الزرقة التي استحالت كامدة كأنها الحزن لفراق الأنامل التي حبكتها، عندما انتفضت الحمامة بغثة من مستقرها، وحلقت تاركة شكلها فارغا في الزربية .

تطلّع إليها المسيو جاك ذاهلا في طيرانها الخفيض، وقبل أن تتوارى بعيدا في المدى، لمح أسفل جناحيها طلاسم خطت بالسماق .

وقتها، مدار عقله اختلّ سيره، وفهم بحواسه بأن روح «ممّاس» لم تعد منذ الآن خط ذهاب له نهاية معلومة، روحها أضحت تحليق حمامة يبدأ و لا ينتهي .

هرع المسيو جاك للفرار من موقع الحادثة، وكانت طريق العودة إلى مراكش بعيدة أكثر من المعتاد كأنما المسافة تنأى في مرآة .

على امتدادها، في كل زاوية أو منعطف، صارت «ممّاس» الحاملة لزربيتها على ظهرها، تظهر له متنكرة في ثياب أخرى أو متقمصة لسحنات نسوة أخريات، ثم تومئ له بالتوقف .

المسيو جاك كان يمضي ويمضي بلا هوادة، غير مبال بجنونه وجنون مؤشر السرعة على لوحة القيادة .

بمجرد عودته إلى البستان، نفذ إلى خياشيمه نسيم ليلي يعبق بأريج الياسمين، فأيقن بأن «ممّاس» روح جريحة ومنتقمة ستظل تقضّ أيامه بلا رحمة. فالذكريات السيئة زمن أعرج يشم رائحتك، يقتفي أثرك، يتبعك بلا كلل، ويطبق عليك في نهاية المطاف .

وفعلا، بدأت مأساة المسيو جاك، لمّا شعت وسط العتمة حمامة بيضاء، ورفرفت فوق أشجار «البامبو» مصحوبة بأصوات نواح عالية، تلاها تحطم مصابيح الفيلا وتصدع مراياها إلى آلاف القطع، كما انطلق صفق متواصل للأبواب وقرع هستيري على جدران البستان بشكل غير قابل للتصديق .

بعد هذا، ولأن الأرواح تنال ما تريد وتجتهد في الليل، طفقت «ممّاس» تطفو من قاع الأحواض المائية ببطء شديد وفي صمت مطبق يضاهي الحركة غير المحسوسة للبردي واللوتس والزنبق. تقف ماثلة أمامه، دون حركة، في الممرات. تتفرّس في ملامحه الجامدة التي اعتراها الوجوم بعينيها اللتين تشبهان حصوتين مدّببتين تحت باطن النفس. وعند انصرافها، تزأر ريح عاتية وتتطوح الملابس وقطع الأثاث في كل الاتجاهات.

أزهق الفرح داخل المسيو جاك، وسمحت «ممّاس» لنفسها بالدخول إلى أحلامه، وأفرطت في زياراتها له في الكوابيس. أضحى ثائر الأعصاب منفرط المشاعر لا ينام من الأرق، وغدا طوال الوقت غائبا عما هو حاضر، وحاضرا عما هو غائب.

إلى أن تذكر فجأة الغشاوة المتوهجة، فعمد إلى صباغة كل أرجاء البستان باللون الأزرق، عسى روح «ممّاس» ترضى، وترحل بعيدا حيث لا أحد هناك .

غير أن الرعب كان مصرّا على أن يظل حليفا، إذ سرعان ما عادت «ممّاس» للاستيلاء على روح البستان وصاحبه، كلما دخل المسيو جاك إلى نفسه رآها، وكلما خرج من نفسه رأته «ممّاس»، وأزرق «المسكون» لم يكن كافيا لإطفاء اللهب الذي يذهب ويجيء في صدر«الساكن».

في هذه اللحظات الرهيبة، قرر المسيو جاك أن يرسم «ممّاس». قال لنفسه أحاصر شرها بالأصباغ. أقيدها داخل لوحة، ثم أطلق عليها اسم «امرأة مستلقية على زربية بربرية»، بيد أنها كانت تغافل القماشة وحراسته المشددة عليها، فيجدها تذرع البستان، ويكتشف مصدوما بأن الزربية أمست فارغة بعد أن وثبت من داخل اللوحة جليستها .

الآن وحيث لا نفع لشيء، هل تعرف يا مسيو جاك لماذا، بعد مرور أكثر من عشرين عاما، انقلبت سيارتك في تلك الطريق الجبلية الوعرة والمتعرجة، بعد أن رفعت رأسك لترى عبر الواجهة الزجاجية مروق حمامة بيضاء خطت الطلاسم أسفل جناحيها بالسماق ؟ وهل شممت أريج الياسمين الذي طغى على غرفة المستشفى الباريسي، حيث لفظت أنفاسك الأخيرة، في الثامن دجنبر من سنة 1962؟.

الآن وحيث لا نفع لشيء، لتعلم أن «ممّاس» مازالت تسكن بستانك الخرافي، وكلما صار الليل مشتملا على الأشجار، تطلع من لجة المياه، لتجعل في كل نهار الأزرق الخافت الذي أرهقه الحرّ أكثر توهجا ...«ممّاس» تعلم بأن الفنان يذهب، لكن ألوانه لا تموت !.

■ ■ ■ ■

إحالة:

((*هذه الحكاية استيهام تخييلي للوحة «امرأة مستلقية على زربية بربرية» صباغة زيتية ،(1940)، التي رسمها الفنان الفرنسي جاك ماجوريل (1962-1886) إبان إقامته في مراكش ،حيث حصل سنة 1924 على قطعة أرض أنشأ عليها الموقع المعروف الآن بحديقة ماجوريل .وهي من أكثر الحدائق سحرا في القرن العشرين ،تزخر بثروة هائلة من أنواع وأشكال النباتات التي جمعت من القارات الخمس .تعرض سنة 1962 إلى حادثة سير على متن سيارته ،فعاد إلى فرنسا وتوفي هناك بعد فترة قصيرة في إحدى المستشفيات الباريسية .تحتل لوحته « القصبة الحمراء »مكانة كبيرة في قلوب وخيال المغاربة لأنها اختيرت سنة 1923 لتكون غلاف الدليل السياحي لمراكش .لمزيد من الاستزادة ينظر بالفرنسية : فيليكس مارسيهاك ،حياة وأعمال جاك ماجوريل ،باريس ،منشوراتAct، 1988.))

Pac man

حسن البقالي

«L'indépassable philosophie de notre temps est contenue dans le Pac-Man : peut-être parce qu'il offre la plus parfaite métaphore graphique de la condition humaine »

Chris Marker

تمتد المتاهة على مرمى البصر

يحدها من اليمين واليسار نفقان معتمان، يفضي أحدهما إلى الآخر، ويصب في المتاهة من جديد.. في الأطراف القصية محطات للاستراحة والانتعاش، وفي المركز تماما، قلعة منيعة هي موطن أعداء شرسين لا يغمض لهم جفن.

- المتاهة كر وفر يا «إواتاني»

قيل له، قبل أن يكون مسلحا بما يكفي من اليقظة

- و«يا قاتل يا مقتول».

يركض إواتاني عبر المسالك والشعاب.. يقتات من خشاش الأرض وثمار الأشجار.. يتحين لحظة غفلة يغفو فيها واقفا، ثم ينتفض على وقع الأقدام المتوعدة، ويستأنف الركض.. وحيدا ومطاردا ودون بيت.. يفكر أحيانا إن كانت له حياة قبل المتاهة.. حياة عادية لمواطن عادي يكدح ويحب وينام.. ويرزق بأبناء يهيئهم لأن يكدحوا ويحبوا يناموا بدورهم، ويداري بهم عجزه..

- اركض يا إواتاني.. اركض

يركض..

يتقي هجمة مميتة من عدوه الأحمر القادم من جهة الشرق.. يمرق من طريق جانبية، فيتوه العدو عنه لفترة، لكن لا وقت لإواتاني كي يسترجع

أنفاسه، فالأعداء كثر وهجماتهم وعد لا يخلف.

رأى ثمرة توت بممر بالقرب.. الأحمر ما زال يطارده، والأزرق قرأ نواياه بالتقاط الثمرة، فسارع باتجاه المنفذ الثاني للممر، بشكل أضحت معه الثمرة في حرز منيع، وأضحى التقاطها معادلا لموت محقق.

لا مجال للصدفة في تحركات الأعداء

بل «لوغاريتم» صارم يوجه خططهم، يجعلها أكثر خطورة وفعالية.. وعلى إواتاني أن يعول على حدسه في مواجهة صرامة العلم.

- اركض يا إواتاني.. اركض

لن يأكل الثمرة هذه المرة..

سيتركها تتهرأ هناك، وتتلاشى عبر المسام اللامرئية لأرض مشبعة بالمواد العضوية المترسبة من جثث القتلى السابقين. وبالكاد، تمكن من تفادي ضربة مخلب من العدو الوردي المنسل عبر النفق في حركة مباغتة. لم يكن الأصفر بعيدا أيضا. وكان على إواتاني أن يناور لتفادي الهجمة الجماعية المنظمة.. ركض غربا، وقام بحركة تمويهية باتجاه الشمال، قبل أن ينقلب على عقبيه، ويشق مسربا باتجاه الجنوب.

مر على أرض قاحلة

شعر بجفاف في الحلق وبعض الوهن.. وكأنما سمع قرقعة أسلحة عتيقة، وصرخات تتلوها أنات وجع واحتضار.. فكر في أنه يدوس الآن جماجم لمحاربين سقطوا بشرف في ساحة المعركة. «يا قاتل يا مقتول» أسر لنفسه، وانحرف جهة استراحة جانبية هي آخر ما تبقى له من استراحات.. بسرعة تلقف غذاءه المسعف، واستدار جهة الأعداء القادمين، بجسد أكثر صلابة. لمحوا -دون شك- ومض العزيمة في عينيه، وإرادة البطش، فتفككت عراهم وولوا مدبرين. وكانت الفرصة مواتية لأن يكر إواتاني عليهم في هجمة لا تبقي ولا تذر.

بقي وحيدا لبرهة قصيرة

واستبد به إحساس بالفراغ.. ثم رأى العدو الأول يغادر القلعة ويتجه رأسا إليه..فالعدو الثاني..

- اركض يا إواتاني

يركض

فقد ظفر بأعدائه في جولات عدة، لكن الحرب تبدو بلا نهاية. وها هم قادمون من جديد.. بنفس الترتيب المدروس والحافز الذي لا يفتر..

هل لديه وقت للحب؟

لأن يرى شمس الغروب في عيني الحبيبة.. يبعث إليها برسائل غامضة أقرب إلى لوحات تكعيبية، يقول لها: هذا أنا.. متشذر موجوع وغامض الملامح والنوايا.. لكني مستعد لأن أمنحك حياتي في أية لحظة..

- اركض..

ولم يكن لديه الوقت الكافي لأن يركض

أحاطوا به من كل الجهات، بسحنات موتورة، ورغبة في الفتك

الحصار شامل، ولا منفذ أو مجالا للمناورة..

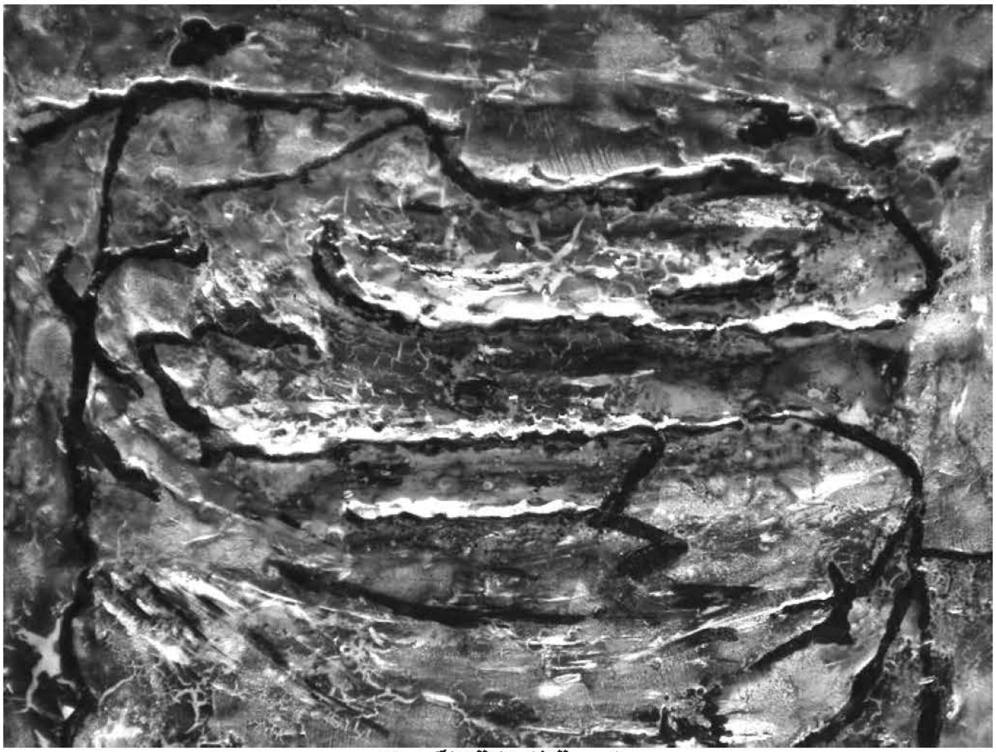
أدرك أن النهاية المؤجلة قد حلت..ولم يكن به حقد أو ضغينة، فقط.. وقف في شموخ المحاربين.. قدم صدره العاري للضربات، وعلى الوجه بسمة ملغزة.

تمتد المتاهة على مرمى البصر

تشرق البسمة على المسالك والشعاب والأنفاق.. تغطي المتاهة وتكشف الوجوه:

لم يكن الأعداء غيره

غير إواتاني الذي سقط.



لوحة فاطنة بنكيران

بطن..ي

محمد اشويكة

-1-

كم نما هذا البطن في غفلة مني، وأصبح ككرة ثلج تدحرجت من أعلى جبال «أوكايمدن"!

وكم غارت سرتي فيه كما يغور رأس سلحفاة في قشرتها الصلبة!

تكور هذا البطن كما يتكور ضفدع في بطن ثعبان التهمه على التو!

اخضرت عروقه وبرزت كأنابيب "البونبيدو"!

لا أعرف ما الذي أفعله بهذا البطن؟!

كم تمنيت أن يذوق مرارة الخبط والسلخ كبطون النعاج بعد النفخ!

كم رغبت في أن يجرب حلاوة الحمل ليضع بطنا آخر سيساهم لا محالة في ارتفاع نسبة البطون الجائعة في القارة!

كم تمنيت أن يكون هذا البطن لدى مغني أوبرا ليشتته أثناء لحظة اندماج على الـ "Ténor»!

كم تمنيت إعارته لراقص أو راقصة يحركه من أجل الناس والفرجة واللذة!

إن هذا البطن المدور، الصقيل، البض.. كان من الممكن جدا أن يكون بطنا نحيفا، ملتصقا بضلوع ظاهرة بشكل مرغوب فيه.. يستلذه المصفقون المحيطون بعارضة أزياء تشبه هيكلا عظميا مغطى بجلد اصطناعي في مختبر علمي، ولكن الطبيعة تكره الفراغ كما تبرهن على ذلك أنطولوجيا البطون.. فهي إما ممتلئة بالأطفال أو المأكولات أو السوائل أو الأزبال أو الميكروبات...

كم تمنيت أن أعيره دون مقابل، أو أرهنه دونما التزام لرئيس مطبخ فندق مصنف، أو لطبيب يضع فيه مشاريع أطفال سيصدرهم للدول التي

يتزوج فيها الذكر الذكر، والأنثى الأنثى، وللدول المصابة بالعقم أو التي شاخ شعبها.. فيحوله إلى دَلْوٍ بيولوجي لترقيد حيوانات منوية مستوردة من الدول الفحلة.. وأساهم بذلك في تناقح الحضارات بشكل عملي!

كلما مررت يدي عليه، أتحسسه كما أتحسس عجائب المكورات البشرية الصدرية والخلفية.. أتعجب لماذا لم يدون البيولوجيون في مصنفاتهم فصيلة الكرويات..؟! وماذا لو كان لذوي البطون الذيل الافتراضي لداروين؟!

-2-

ترى هل الخبز أم النبيذ قد ساهما في نفخ هذه الكَرْشْ؟ إن حملي هذا يضاهي حمل امرأة في الشهر السادس..

لو كنت حاملا لما فك سراحي وخرجت من وحلي.. وعشت «أما/أبا»، «سعيدة/سعيدا»، دونما حاجة إلى أنابيب الأطباء ولا إلى هلوسات الوحم وأوجاع الوضع.. وفتاوى فقهاء الفضائيات المبتسمين!

كم تمنيت أن أتسلل إلى مختبر بيولوجي، وأصُبَّ في هذا البطن المنتفخ ككرة صممتها الفيفا للعب خصيصا في جبال توبقال.. محاليل وأمشاجا ومُلَوِّنَات.. وألاحظ وأستنتج وأحلل وأركب بناء تجريديا تخييليا يحل مشاكل الأنثوي والذكوري لدى كل كائن.. تمنيت أن أقطع بعض البْيُوبْسَات «Les biopsies» وأزرع أخرى.. وأتفرج دائما بمتعة العَالِم في مخبره.. لعله ينفجر كقنبلة موقوتة نتيجةَ خطأ في المزج الكيماوي للمحاليل! أو يتخمر كخميرة بيرة وحشية.. فيمتلئ بالدود والفيروسات والطفيليات... وبعد انتهائي من تجاربي وتخميناتي الافتراضية، أسلمه لأول مختبر مشبوه ينظفه ويكتريه للباحثات عن الحرية وعن الأطفال، الحريصات على عدم تشوه جلدات بطونهن.. تمنيت أن أضعه تحت حذاء راقصة فلامينكو غجرية أصيلة كي تكون عَفْطَتُهَا مضبوطة عكس راقصات الفلامينكو النحيفات.. فتثقبه بفنية سادية كما يثقب المصارع قلب الثور الهائج!

-3-

في كثير من الأوقات، تفتنني شفافية الأشياء، وأرى زغيبات يدي، وبطني و.. و.. و.. وأنا أغمس جسدي عاريا في حوض ماء ساخن.. أتأمل البطن الممتد المرتخي كقطعة مطاط.. فأتخيله بطنا شفافا بأمعاء شفافة، وبعجينة شفافة.. أتخيله خريطة لمسارب الماء وكابلات الهاتف والإنارة في مدينة عملاقة، وأكاد أقارن مدينة بطني بمدينة بطن كائنات بشرية أخرى ممتدة في مناطق من هذه الكرة الأرضية التي تشبه بطني.

وأنا أتحسس سخونة الماء تسري بين مسامي في حوض الحَمّام، وتحت التأثير المغناطيسي لدبيبها الممتد تصاعديا نحو قنة رأسي، أرى بطني كوكبا معلقا كما يتعلق بطن عنكبوت في شبكته.. أراه تارة مدورا، وتارة إهليليجيا، وأشك فيه كما شك أدورنو وكيبلر في شكل الأرض.. آه! كم كانت ظلال بطني ممتدة إلى مجرات أخرى وكأنه شمس يمتد ضوؤها بنفس المسافة إلى كواكب المجرة التي تنتمي إليها!

أتصور أن البطن كوكب، والبطون البشرية والحيوانية – ما دام التشابه صارخا – كواكب سابحة في الهواء، تتجاذب وتتباعد من خلال نظام دفع كهرومغناطيسي يعود إلى نوع من المأكولات التي يقتاتها كل كائن.. فإذا تناول الفرد ذو البطن الطائر أكلا يتوفر على كالوريات كثيرة وألوان مختلفة، سيطغى لون الطعام الأكثر نصاعة على بطنه الشفاف، ويوَلِّدُ بطنه شحنات حرارية مرتفعة، فَيُصْدِر ضوءا بلون ما أكله.. فالبطون البيضاء يشع منها لون أبيض، بينما السوداء سوداء لأنها الدرجة الصفر من اللون.. ولما تتطاير البطون في مداراتها «الكهروبطنية» تشع الأضواء ويتم فرز البطون في السماء كما تتفارز أضواء النجوم.. قد تخرج البطون ذات الألوان الغامقة عن المدار وتتلاشى في بطن غامق كبير يقع أسفل كل البطون الطائرة: «كل بطن بما فيه يرشح».

أميز في السماء صرة بطن بيضاء مشتعلة تسقط بسرعة الضوء المنبعث منها.. أظن أنها صرة بطني.. تتهاوى.. تندحر.. تنحدر.. نحو الأسفل.. نحو الأعمق.. وقعت أخيرا في قعر البطن العظيم.

-4-

لم لا يكون هذا البطن في الخلف عوض الأمام؟! ويحمل كل واحد منا مخزونه ليتيح الإنسان للإنسان تسطيح الحب بكل ما تتطلبه اللحظة من ثقل جاذبي صادر من أعلى: تنزل الحمولة العليا على مسطح سفلي مُسْتَقْبِلٍ يأتي من آخَرَ مُرْسِلٍ ضاغط، فيخفف «ظهر/بطن» المستلقي ثقل الأعلى المنكفئ الضاغط.

-5-

حلمت بأن أحد لصوص الحافلات قد بقر بشفرته الحادة – خطأ لأنه كان يقصد الجيب - بطن رَاكِبٍ يندفع نحو الوسط، كانت البطن مكورة كحبة فستق تستقر وسط كرة شوكولاطة سويسرية محكمة التدوير، لا تتيح لأحد المرور.. أَطَلَّت أمعاء الرجل القادم نحو الوسط.. وحشوة حشاه تتملص ببطء.. والرجل البدين قادم نحو الوسط دائما.. انفلتت الحمولة بسرعة مباغتة، فانتبه الجميع إلى ما وقع أمام ذهول صاحب البطن المندلقة! كيف تحول الرجل إلى خفة ناموسة في لحظة وجيزة؟! قفز بخفة غير معتادة وسقط على ظهره كما يسقط صاحب حمل ثقيل بعد انفلات ما بين يديه.. نحو الخلف فاقدا توازنه.

-6-

ربما أحتاج إلى شبكة حسابية عَنْكَبِيَّةٍ أستعيد بها بطني!

سمفونية النوارس

محمد معتصم

في خلوته المتكررة، يتذكرها، يتأمل وجهها عن قرب. وهي تزيل نظارتها السوداء. كان شعرها أحمروفستانها رماديا، لا أكمام له. كانت ذراعها بالغتا البياض، انحنى، وامتص عبقها الصافي كما يتصاعد من رقبتها، من شعرها، من فتحة صدرها، وتركه ليتغلغل فيه كأنما يحمله نسيم عليل. تفتح عيناها الزرقوتان، وتسبح في عتمة الليل، وصوت النوارس يعزف سمفونية الحب. وهو يتذكرها. دأبا اللقاء ليلا في مقهى ديسدمونا، يجلسان جنبا لجنب، يحتسيان قهوة سوداء، ويحسان بجسدهما يتوحد فيصبح جسدا مشدوها، يستمعان لأغنية «كناوة» المنبعثة من المذياع في أقصى المقهى، ويسبحان في خيال عميق يخترق الجدران.. خيال يعانق شاطئ البحر في ليلة مقمرة ودافئة. والنوارس لا تزال تعزف. القمر يرسل خيوطه الحريرية الزرقاء. يعبران الجسر إلى حانة «الشالي» يحتسيان كؤوسا نخب النوارس، يتأملان أمواج البحر وصوت الرياح يداعب جسدهما بلطف ويجعلهما في توازن كوني بديع. لايزال يتأمل وجهها الذي يغطيه النمش، وفمها الأحمر. ويسمع همسا دانيا، يسمع كلمة أحبك، ويحس بشعره يقف من اللذة.

عندما غادرته إلى غير رجعة، لفه حزن عميق إلى غير موعد، التزم بيته بالسقالة القديمة، فوق السطح قريبا من النوارس لعلها تزيل عنه الحزن والكآبة. عندما يشتد حنينه إليها. يغادر خلسة إلى مقهى ديسدمونا. يمر من ساحة مولاي الحسن. ومن تحت «المكانة». كل الأمكنة تذكره بها. بابتسامتها الصوفية، بجسدها النحيل الموسوم بالعشق الباذخ. يجلس إلى الطاولة الدائرية على الجانب الأيسر للمقهى. يطلب فنجاني قهوة سوداء. يتأمل مكانها. يتخيلها إلى جنبه، بالقرب منه. يشم عبقها... يغادر إلى حانة «الحفرة» يشرب الخمر من قبو قلبه. زجاجة اثر أخرى. ويتصاعد حزنه مع كل كأس، كان يعلم جيدا أنه شرب الكثير. كان يعلم أنه لا يطيق كل هذا الخمر الرائع.. إلا أنه أتى على الزجاجة حتى أخرها. مضى في الممر المظلم من الزقاق إلى منبع النور. وضع الكأس. إلا أنه ظل متحجرا. بأثر رقة العواطف والإفراط في السكر. دقائق عديدة، دقائق طويلة، حتى زالت آخرا ثار الطعم عن لسانه. حملق وشعر بفراغ في رأسه كفراغ الزجاجات أمامه. لايزال يسمع سمفونية النوارس، ويصغي لألحانها الجميلة. طأطأ رأسه، وانكمش على نفسه، وخرج. كانت زنقة القاهرة خالية، فابتلعته الطريق إلى السقالة.

أرسطو والنقد والبلاغة العربيان

أحمد بلخيري

هل كان هناك تأثير لأرسطو على النقد والبلاغة العربيين؟ يقتضي الجواب عن هذا السؤال قراءة التراث الأرسطي والتراث النقدي والبلاغي العربيين،ثم البحث عن أثر أرسطو في ذلك النقد وتلك البلاغة، فتقديم الرأي النقدي بناء على نتائج القراءة والتحليل.وعمل من هذا النوع،قصد الجواب عن هذا السؤال، يتطلب معرفة بالتراثين معا ووقتا وجهدا.وقد حركت قضية تأثير أرسطو على النقد والبلاغة العربيين باحثين عربا ومستشرقين،محاولين تقديم جواب عن هذا السؤال، كل حسب قراءته ومنظوره.لم تكن هذه الأجوبة متطابقة بل كانت متعارضة ومتناقضة نظرا للخلفيات التي قد توجه هذه القراءة أو تلك نحو هذه الوجهة أو تلك.

من بين الكتب التي بسطت القول بتفصيل في هذا الموضوع كتاب الباحث عباس ارحيلة المعنون ب:«**الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري**»[1] الذي هو في الأصل أطروحة جامعية لنيل دكتوراه الدولة نوقشت يوم 28/5/1991. أشرف على هذه الأطروحة الأستاذ أمجد الطرابلسي مؤلف كتاب «**نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب**»[2].وقد كانت هذه الأطروحة الجامعية آخر أطروحة أشرف عليها حينما كان أستاذا بكلية الآداب بالرباط.وقد أدرج عباس ارحيلة مداخلة أمجد الطرابلسي أثناء المناقشة ووضعها تحت عنوان:"تصدير".مما جاء فيه:«تشاء الظروف أن يكون ظهوري اليوم،على هذا المنبر،آخر عمل جامعي رسمي أقوم به،وأن تكون أطروحة الصديق عباس ارحيلة آخر دراسة جامعية أشرف عليها وأشارك في مناقشتها»[3].

بلغ عدد صفحات هذا الكتاب، من القطع الكبير، سبعمائة وأربعين صفحة. وهو يتكون من سبعة أقسام. هذه الأقسام قسمت بدورها إلى

عشرين فصلا. يتكون القسم الرابع من أربعة فصول،والقسمان السادس والسابع من فصلين لكل منهما.أما بقية الأقسام،وهي الأول والثاني والثالث والخامس، فاشتملت على ثلاثة فصول لكل قسم على حدة.

كانت عناوين الأقسام والفصول على الشكل التالي:

1 - **القسم الأول** : البحث وإشكالاته : مداخل منهجية.عناوين فصوله هي :«إشكال الحضارة الإسلامية وإشكال القراءة» ؛ «إشكال التأثير والتأثر، ولماذا أرسطو؟» ؛ «إشكال التأثير الأرسطي من المستشرقين إلى بعض الباحثين المصريين».

2 - **القسم الثاني** : مكانة أرسطو في النقد اليوناني.عناوين فصوله هي: «النقد اليوناني وأرسطو»؛ «كتاب الشعر لأرسطو» ؛ «كتاب الخطابة لأرسطو».

3 - **القسم الثالث** : القرن الهجري الثالث وأرسطو. عناوين فصوله هي : «القرن الهجري الثالث وإشكالات التأثير الأرسطي» ؛ «الكندي والجاحظ وإشكال التأثير الأرسطي» ؛ «أهل النقد والبلاغة ومسألة التأثير الأرسطي في ق.3هـ».

4 - **القسم الرابع** : التأثير الأرسطي خلال القرن الهجري الرابع.عناوين فصوله هي: «مميزات القرن الرابع والمناظرة بين متى بن يونس وأبي سعيد السيرافي» ؛ «الفارابي وأرسطو:المنطق، الشعر، الخطابة» ؛ «قدامة بن جعفر وابن وهب الكاتب وإشكال التأثير» ؛ «نقاد القرن الرابع ومسألة التأثير الأرسطي».

5 - البحث عن التأثير الأرسطي خلال القرن الهجري الخامس. أما عناوين فصوله فهي: «ابن سينا وأرسطو» ؛ «هل تأثر عبد القاهر الجرجاني بأرسطو؟» ؛ «أرسطو ونقاد القرن الخامس الهجري».

6 -البحث في الأثر الأرسطي على النقد والبلاغة في الإقليم الشرقي وإقليم الوسط (من ق.6 هـ إلى ق. 8 هـ):«النقد والبلاغة في الإقليم الشرقي»؛ «النقد والبلاغة في إقليم الوسط (العراق والشام ومصر)».

7 - الأثر الأرسطي على النقد والبلاغة في الغرب الإسلامي من القرن السادس إلى نهاية القرن الهجري الثامن.عنوانا فصليه هما:«ابن رشد وأرسطو»؛ «أعلام البلاغة والنقد في الغرب الإسلامي وإشكال التأثير الأرسطي».

تلك هي عناوين أقسام وفصول الكتاب. محورها هو أرسطو من خلال كتابيه «فن الشعر» و«الخطابة» والنقد والبلاغة العربيان. ليس موضوع الكتاب، إذن، نشأة النقد العربي[4] ونشأة البلاغة العربية، لذلك تم إقصاء قرون من الثقافة العربية هي القرون التي كانت فيها هذه الثقافة لا تعرف الثقافة اليونانية.ومعلوم أن العرب عرفوا الثقافة اليونانية بعد تأسيس بيت الحكمة في العصر العباسي، وبعد الفتوحات الإسلامية التي امتدت شمالا وشرقا وغربا، وبعد اختلاط واحتكاك العرب بأجناس أخرى.لذلك تم إقصاء تلك القرون من البحث في هذا الكتاب. إن موضوعه هو الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن

الثامن الهجري. لهذا تردد في عناوين أقسام الكتاب وفصوله اسم أرسطو وصفة أرسطي.

ليس عباس ارحيلة هو أول من بحث في هذا الموضوع،وقد أشار إلى ذلك في الكتاب.فقد بحث فيه مستشرقون وعرب.ذكر الباحث من المستشرقين الذين درسوا هذا الموضوع الباحث الإنجليزي مرجليوت والباحث الألماني تكاتش Tkatsch، والباحث الإيطالي جبرييلي ..Gabrieli

وقد قسم الباحث النقاد والبلاغيين العرب إما حسب القرون، وإما حسب تقسيم جغرافي معين وهم:

نقاد وبلاغيو القرن الهجري الثالث : درس الباحث مسألة التأثير الأرسطي على اجتهاداتهم وكتبهم هم: الجاحظ، الكندي، أبن سلام الجمحي من خلال كتابه «طبقات فحول الشعراء»، ابن المعتز من خلال كتابه «البديع». هذا بالإضافة إلى مبحث أفرده المؤلف للأندلس قبل القرن الهجري الثالث.

نقاد وبلاغيو القرن الهجري الرابع:متى بن يونس، أبو سعيد السيرافي، الفارابي، قدامة بن جعفر،ابن وهب الكاتب من خلال كتاب «البرهان»،الآمدي،ابن طباطبا العلوي من خلال كتابه «عيار الشعر»، الحاتمي، القاضي الجرجاني، أبو هلال العسكري صاحب «الصناعتين»، أبو حيان التوحيدي.

أما نقاد وبلاغيو القرن الهجري الخامس فذكر منهم اثنين هما:ابن سينا،وعبد القاهر الجرجاني. هذا إضافة إلى تخصيص الفصل الثالث من القسم الخامس للحركة النقدية في بلاد الشام، والنقد الأدبي في القيروان،والنقد الأدبي في الأندلس.

وقد قسم جغرافية البحث، في القسمين السادس والسابع، إلى ثلاثة أقاليم هي الإقليم الشرقي وإقليم الوسط وأخيرا الغرب الإسلامي. تضمن كل قسم من هذه الأقسام أسماء نقدية وبلاغية.وقبل ذكرها وذكر كتبها التي كانت موضوع بحث لأثر أرسطو فيها،تجدر الإشارة إلى أن القسم الثالث من الكتاب كان مخصصا للقرن الثالث الهجري،والقسم الرابع للقرن الربع الهجري والقسم الخامس للقرن الخامس الهجري.ولذلك وافق رقم التقسيم رقم القرن الهجري في الكتاب في هذه الأقسام الثلاثة.

1 - الإقليم الشرقي:

الزمخشري، فخر الدين الرازي وكتابه «نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز»، السكاكي وكتابه «مفتاح العلوم».

2 - إقليم الوسط:

أبو طاهر البغدادي: «قانون البلاغة في نقد النثر والشعر»،أسامة بن منقذ: «البديع في نقد الشعر»، ابن الأثير: «المثل السائر»، ابن الزملكاني: «البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن»، ابن أبي الأصبع: «بديع القرآن» و «تحرير التحبير»، المظفر بن المفضل: «نضرة الإغريض في نصرة القريض»، الطيبي: «التبيان في علم المعاني والبديع والبيان»، يحيى العلوي: «الطراز».

3 - الغرب الإسلامي:

ابن رشد: «كتاب الشعر» لأرسطو،»تلخيص كتاب الخطابة» لأرسطو، حازم القرطاجني: «منهاج

البلغاء وسراج الأدباء»،السجلماسي: «المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع»،ابن البناء: «الروض المريع في صناعة البديع»،ابن خلدون :»المقدمة».

في الفصل الثالث من الكتاب المعنون ب«إشكال التأثير الأرسطي من المستشرقين إلى بعض الباحثين المصريين»، أشار الباحث في البداية إلى المترجمين السريان قديما الذين كانوا «يعيشون في بيئات منعزلة من الرهبان»[5]. هؤلاء المترجمون «كانوا يعيشون وسط المخطوطات في دهاليز أديرتهم لا علم لهم بالمسرح»[6] بعد أفول نجم الفكر اليوناني. أما في العصر الحديث فقد اهتم بالفكر والأدب اليونانيين من العرب الطهطاوي(1801-1873)، ومحمد روحي الخالدي (1864-1913)، وقد كان يشغل وظيفة «قنصل جنرال الدولة العثمانية»[7]، الذي استعمل مصطلح الحماسة بدل الملحمة في كتابه «تاريخ الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوجو»، وقسطاكي الحمصي (1858-1941) مؤلف كتاب «منهل الوراد في علم الانتقاد»، وسليمان البستاني (1856-1925) الذي درس اليونانية القديمة من أجل ترجمة «الإلياذة» لهوميروس. بعد هذا، أشار الباحث، تحت عنوان فرعي هو: «المستشرقون ومسألة التأثير الأرسطي في النقد»، بالإضافة إلى الأسماء المذكورة سابقا، إلى كراتشكوفسكي، وغرنباوم. تهمنا هنا الخلاصة التي توصل إليها الباحث بعد استعراض جهود هؤلاء المستشرقين في مسألة التأثير الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين. وهي «أن مسألة التأثير الأرسطي في الثقافة العربية،لما اختبرها بعض المستشرقين في مجالي الخطابة والشعر، لم يعثروا على شيء، وأيقنوا أن الهيلينية لم تكن لها فتوحات في أدبيات العرب ولا في جمالياتهم، وأن جهود الفلاسفة المسلمين في تقريب الشعريات الأرسطية ظلت «حروفا ميتة مكفنة في المكتبات»على حد قول المستشرق الإيطالي جبرييلي»[8].

أما العرب الذين اهتموا بهذا الموضوع فقسمهم قسمين. وكان التقسيم في حد ذاته بالغ الدلالة، دلالة تتجاوز الإطار المعرفي الصرف.هذا التقسيم هو: «الليبراليون المصريون وأرسطو» و«الأصوليون في مواجهة الليبراليين». أدرج الباحث ضمن الليبراليين المصريين الذين درسوا مسألة التأثير الأرسطي في الثقافة العربية لطفي السيد (1872-1963)، وطه حسين (1889-1973)، وأمين الخولي (1895-1966)، وإبراهيم مدكور (1902-1996)



قدم الباحث آراء هؤلاء الليبراليين المصريين المتعلقة بمسألة التأثير الأرسطي في الثقافة العربية اعتمادا على أبحاثهم.ولم يقتصر على تقديم تلك الآراء فقط،ولكنه قدم أيضا بعض الملاحظات

والانتقادات والتعليقات.من ذلك على سبيل المثال قوله: «وكتاب «البديع» لعبد الله بن المعتز، الذي صرح طه حسين بأنه لم يطلع عليه،يستدل منه على تأثره بالكتاب الثالث من كتاب «الخطابة»[9]»!. هذا إضافة إلى استعمال كلمات من قبيل «يدعي» و«يزعم» و«الغريب»، التي تدل على الاختلاف، بعد عرض رأي لطفي السيد الذي «اعتبر فلسفة أرسطو خالدة،وأنه لا يمكن لأية مدنية أن تبني وجودها في غياب تلك الفلسفة»[10] .كما استعمل كلمة «الغريب» في سياقات عديدة حينما كان بصدد تقديم آراء الليبراليين المصريين. وكان الباحث قد أشار إلى ترجمة لطفي السيد لخمسة من كتب أرسطو هي: «كتاب السياسة»، و«كتاب الكون والفساد»، و«كتاب الطبيعة»، وكتابان في الأخلاق أشهرهما «الأخلاق إلى نيقوماخوس». أما طه حسين فأشار الباحث إلى ترجمته أعمالا لسوفوكليس سنة 1939، وترجمته أيضا كتاب أندري جيد «من أبطال الأساطير اليونانية: أوديب وتيسيوس» سنة 1947. وقد اعتمد الباحث على كتب لطه حسين من أجل الوقوف على رأي هذا الأخير، منها «حديث الأربعاء»(ج3)، و«مستقبل الثقافة في مصر»،و«قادة الفكر»، وكتب ودراسات عن فكر ونقد طه حسين مثل كتاب «الخطاب النقدي عند طه حسين» لأحمد بوحسن.

والخلاصة هنا، حسب الباحث، هي أنه «إذا كان الطرح الليبرالي لمسألة التأثير اليوناني في الثقافة العربية تغذيه خلفيات إيديولوجية، فإن المرحلة شهدت حركة مناهضة لذلك الطرح،تدافع عن أصالة الثقافة العربية الإسلامية»[11]. لذلك وضع هذا العنوان الفرعي الدال: «الأصوليون في مواجهة الليبراليين».

هؤلاء الأصوليون، حسب تعبير الباحث، هم مصطفى عبد الرازق (1882-1947) وعلي سامي النشار ومجموعة من المفكرين منهم محمود الخضيري،ومحمد مصطفى علي حلمي، ومحمد عبد الهادي أبو ريدة... وأنور الجندي. هذا إضافة إلى العقاد الذي نشر بحثا سنة 1960 عنوانه: «الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين». نقض هؤلاء جميعا أحكام واستنتاجات الليبراليين،فركزوا على أصالة الفكر الإسلامي حسب تعبير عباس ارحيلة.

لذلك اكتسبت كلمة المواجهة التي استعملها الباحث أهميتها في هذا الصدد،إنها مواجهة تصور لتصور مختلف؛اتخذت هذه المواجهة المجال الثقافي العربي ميدانا لها.وقد اختفت علامة التعجب كما اختفت كلمات من قبيل «يدعي» و«يزعم» و«الغريب»حين قام الباحث بعرض آراء هؤلاء «الأصوليين» المدافعة عن «الأصالة» ضد «التغريب» و«الغزو الثقافي»، ولم يناقش أفكارهم كما فعل مع الليبراليين.فهو،على سبيل المثال،لم يبين علاقة عقل الشافعي بالعقل الفلسفي،حينماساير مصطفى عبد الرازق في اعتباره أن الإمام الشافعي في الفلسفة الإسلامية هو بمثابة أرسطو في الفلسفة اليونانية.وهل بغضب علي سامي النشار على «جماعة الليبراليين الأرسطيين»[12]، ووصف ابن المقفع ب«الكريه»13، يمكن بناء رأي عقلاني برهاني غير انفعالى لا يقوم على شتم الأشخاص؟.ولم يناقش رأي العقاد،الذي يكشف عنه عنوان بحثه فضلا عن متنه.لم يتساءل عن الأسس والأدلة التي اعتمد

عليها هذا الأخير في بناء رأيه وإصدار حكمه،مع ضرورة تحديد مفهوم الثقافة العربية وتحديد زمن ظهورها.فمتى ظهر الشعر الجاهلي؟ ومتى ظهر النقد الأدبي عند العرب؟هل ظهرا قبل الثقافة اليونانية؟هل الأبجدية اليونانية عربية بحروفها كما ذهب إلى ذلك العقاد؟.لم يقدم الباحث أجوبة عن هذه الأسئلة.ويبدو أنه ساير أصحاب هذه الآراء،أي «الأصوليين»،،حسب تعبيره،دون تساؤل ودون مناقشة.

هكذا يتبين أن الباحث منحاز لهؤلاء الأخيرين ضد الليبراليين،وتكشف لغته هذا الانحياز.وقد أشار أمجد الطرابلسي في هذا السياق إلى «عنفه في الجدل»[14].

إن الكتابين الأرسطيين اللذين يفترض أنهما أثرا في النقد والبلاغة العربيين هما «فن الشعر» و«الخطابة»[15].فهل كان هناك تأثير لكتاب «فن الشعر»فيهما حسب منظور الباحث؟وكيف قرأ ابن رشد كتاب «فن الشعر» لأرسطو حسب منظوره بل هل هي قراءة وتلخيص أم تأليف؟ وهل كان يسعى هذا الأخير إلى البحث عن الحقيقة، المعززة بالنصوص، أم تحكمت الرؤية الإيديولوجية في بناء وصياغة رأيه مثلما تحكمت في انحيازه المشار إليه سابقا؟.

قبل الجواب عن هذه الأسئلة،تجدر الإشارة إلى أن الباحث قد خصص القسم الثاني من كتابه لإبراز «مكانة أرسطو في النقد اليوناني».هذا القسم تضمن تمهيدا وفصلين. ركز في التمهيد على «الحضارة اليونانية،مكانتها وجماليتها»، وتحدث في الفصل الأول، من هذا القسم الثاني، عن «النقد اليوناني وأرسطو». تتبع مسار هذا النقد «منذ كان أحكاما جزئية حتى ترعرع وأخذ شكله النهائي مع أرسطو»[16]. توصل هذا النقد إلى ذلك الشكل بعد مرحلة النشأة، التي سبقت ظهور «الإلياذة»و «الأوديسا» لهوميروس، وكانت قبل القرن الخامس قبل الميلاد، فمرحلة التأسيس التي كانت مع السوفسطائيين وشعراء التراجيديا، أسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيديس، أجاثون ؛ وكتاب الكوميديا، وهنا ذكر أريستوفانيس الذي تضمنت كوميدياته أحكاما وآراء نقدية مثل مسرحية «السحب»،فأفلاطون الذي عرف بآرائه وأحكامه التي تضمنها كتابه «الجمهورية» وبعض محاوراته،وأخيرا أرسطو تلميذ أفلاطون.

وقد أشار الباحث إلى نشر وتحقيق تلخيص ابن رشد لكتاب «فن الشعر»لأرسطو. في هذا الإطار ذكر الباحث عباس ارحيلة آراء بعض المستشرقين،منهم دو بور، De Boer ؛وكذلك آراء بعض الباحثين العرب، طه حسين وعبد الرحمن بدوي ومحمد خلف الله وشكري عياد وإحسان عباس.فطه حسين أقر ب «تحريف» ابن رشد لمعاني كتاب «فن الشعر» لأرسطو؛وذهب محمد أحمد خلف الله إلى أن ابن رشد جمع بين مهمتين: «بين التلخيص...وبين تطبيق نظرية أرسطو على ظواهر الأدب العربي»[17] ؛واعتبر عبد الرحمن بدوي تلخيص ابن رشد «تلخيصا فاسدا»[18] ؛ وأقر شكري عياد بانهيار «بناء التراجيديا في هذا التلخيص»[19]؛ورغم إقرار إحسان عباس بكون عمل ابن رشد «واضحا مفهوما ذا فائدة علمية، بحيث لا يبقى غريبا على النقد العربي»[20]، فإنه «يرجع إلى المقارنة إلى المقارنة فيكشف ما قدمه ابن رشد من تشويه لنظرية

التراجيديا الإغريقية»[21] .

أما عباس ارحيلة فيختلف رأيه عن آراء هؤلاء جميعا.ذلك أنه جعل،حسب لغته المستعملة،ابن رشد مؤلفا وليس ملخصا.يتبين هذا من خلال الأفعال المتعلقة بابن رشد والتي تجعله مؤلفا وليس ملخصا، وكذلك من خلال قوله: «إن غاية ابن رشد هي مدارسة ما هو مشترك لجميع الأمم أو لأكثرها وكأنه يهتم بأوجه التشابه بين الشعر اليوناني والشعر العربي»[22]، وقوله: «ويتضح بالمقارنة أن غاية ابن رشد ليست التلخيص المنتظر ل «كتاب الشعر» بقدر ما هي دراسة الشعر العربي في ما يلتقي فيه مع القوانين الشعرية العامة»[23] .

انطلاقا من اعتباره ابن رشد مؤلفا وليس ملخصا استنتج الباحث ما يلي: «يستفاد مما تقدم أن ابن رشد اتهمه المستشرقون والباحثون العرب على السواء،بتشويه النظرية التراجيدية،واختفائها في تلخيصه.ولكن أكان من غايات ابن رشد أن يعيد تشييد معالم نظرية التراجيديا؟ وهل كان الغرب الإسلامي يبحث عن مشاكله في تفهم بنية المسرحية اليونانية؟»[24] .وهل كان ابن رشد «ينتمي إلى حضارة من الضحالة والتبعية أن تقاس قيمتها بفهمها أو عدم فهمها للآخر؟»[25] .وإذا كان كتاب «فن الشعر»لأرسطو يدخل ضمن المنطق الأرسطي أو يشكل جزء منه،فإن عباس ارحيلة يقول بأنه «لا شك في أن المنطق يحتل مكانة خاصة في مشروع ابن رشد،إذ به أراد أن يؤصل الفكر البرهاني،ويجعل له هوية خاصة مستقلة»[26].

تدل أداة الاستدراك «لكن» في الفقرة السابقة مباشرة، والتساؤل، وعبارة «هوية خاصة مستقلة»، و«مدارسة»، و«دراسة الشعر العربي»، و«يهتم بأوجه التشابه بين الشعر اليوناني والشعر العربي». لقد كان الدافع في هذا الموضوع، موضوع تلخيص ابن رشد ل «فن الشعر» لأرسطو،عند الباحث دافعا أيديولوجيا يتعلق بالهوية الخاصة والمستقلة حسب تصوره.لذلك حاول جاهدا جعل ابن رشد مؤلفا وليس ملخصا.فهل هناك دليل نصي يبرهن على أن ابن رشد اطلع على الشعر اليوناني ومنه التراجيديا؟فلا يمكن الحديث عن الشعر اليوناني، ومنه التراجيديا، دون اطلاع عليه.هذا علما بأن تلخيص ابن رشد يتعلق،في الصميم، بهذا الشعر وهذه التراجيديا.

وهنا لابد من إبداء ملاحظات وطرح أسئلة، تؤكد كلها هذا الحكم:

1 -لقد تكرر فعل «قال»،الذي يكون فاعله هو أرسطو في تلخيص ابن رشد،نحو أربع وستين مرة (64 مرة) في تلخيص لا يتجاوز عدد صفحاته تسعا وأربعين صفحة (49 صفحة) بما فيه هوامش عبد الرحمن بدوي.وإذا قمنا بعملية حسابية يتبين أن أرسطو حاضر في كل صفحات الكتاب.هذا إضافة إلى استعمال ابن رشد فعل «حكى» وفعل «يذكر»،وفعل «ذكر»،وفعل «فرغ»،والضمير فيها كلها يعود على أرسطو.هذا فضلا عن استعماله «وهو»أي أرسطو.

2 - جاء في مقدمة تلخيص ابن رشد: «الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم،أو للأكثر؛إذ الكثير مما فيه قوانين خاصة بأشعارهم. وعادتهم أن تكون نسبا موجودة في كلام العرب،أو

موجودة في غيره من الألسنة».وكانت خاتمته على النحو التالي: «وسائر ما ذكره في كتابه هذا من الفصول التي بين سائر أصناف الشعر عندهم وبين صنف المديح فهو خاص بهم. ومع ذلك فلسنا نجده ذكر من ذلك في هذا الكتاب الواصل إلينا إلا بعض ذلك. وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام، وأنه بقي منه التكلم في سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التي عندهم.وقد كان هو وعد بالتكلم في هذه كلها في صدر كتابه. والذي نقص مما هو مشترك في صناعة الهجاء.لكن يشبه أن يكون الوقوف على ذلك بقرب من الأشياء التي قيلت في باب المديح، إذ كانت الأضداد يعرف بعضها بعضا.

وأنت تبين إذا وقفت على ما كتبناه ها هنا،أن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو هذا وفي كتاب «الخطابة» نزر يسير كما يقول أبو نصر.وليس يخفى عليك أيضا كيف ترجع تلك القوانين إلى هذه،ولا ما ذكروا من ذلك على وجه الصواب مما ذكر على غير ذلك»[27].

في المقدمة أفصح ابن رشد بنفسه على أن غرضه هو «تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر». وقال في الخاتمة بأسلوبه «وسائر ما ذكره في كتابه هذا من الفصول التي بين سائر أصناف الشعر عندهم وبين صنف المديح فهو خاص بهم». هناك إشارة من قبل ابن رشد إلى «كتابه هذا»أي كتاب أرسطو. واسم الإشارة «هذا» لا يدل هنا على كتاب آخر إلا على هذا التلخيص بالذات.إذن هو تلخيص وليس تأليفا كما بين ابن رشد بأسلوبه ولغته.

3 - أشار ابن رشد، في تلخيصه، إلى ترجمة «كتاب الشعر» لأرسطو.فهو عنده «لم يترجم على التمام».والترجمة ليست تأليفا.

4 - ورد في كتاب «**الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين**» لعباس ارحيلة ما يلي: يقول ابن رشد :

«الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم،أو للأكثر؛إذ الكثير مما فيه قوانين خاصة بأشعارهم.وعادتهم أن تكون نسبا موجودة في كلام العرب،أو موجودة في غيره من الألسنة.

فابن رشد يحدد هنا غرضه من التلخيص وهو التكلم عن القوانين الكلية للشعر،التي تكون مشتركة لجميع الأمم أو لأكثرها.ولما كان يبحث عن المشترك لجميع الأمم أو لأكثرها،لم يكن في حاجة إلى التكلم عما يخص الشعر اليوناني»[28] .

من الذي تكلم عن القوانين الكلية للشعر وبحث عن المشترك لجميع الأمم؟ومن الذي «يقول»؟.يصرح ابن رشد بأن أرسطو هو الذي تكلم عنها وهو الذي بحث عن ذلك المشترك.أما عند عباس ارحيلة فالذي تكلم وبحث وقال هو ابن رشد، «الذي لم يكن في حاجة إلى التكلم عما يخص الشعر اليوناني».وماذا يوجد في تلخيص ابن رشد أليس «ما يخص الشعر اليوناني»؟. أما ما يتعلق بالشعر العربي فيه فهو بدون شك من إضافة ابن رشد.لقد عاش أرسطو قبل ظهور الشعر العربي الذي يذكره أو يستشهد به ابن رشد.

وقد حذف عباس ارحيلة فعل «قال»، الذي

فاعله هو أرسطو، لكي يصل إلى مبتغاه. فقد ورد في تلخيص ابن رشد ما يلي: «قال:إن قصدنا الآن التكلم في صناعة الشعر...»..إن ضمير الجماعة المتصل الموجود في «قصدنا»، التي جاءت بعد فعل قال والنقطتين في تلخيص ابن رشد،يعود على أرسطو.وعند عباس ارحيلة يعود هذا الضمير على ابن رشد.

هذا الحذف المقصود مس العبارة التالية أيضا. فقد ورد في كتاب «الأثر الأرسطي...» ما يلي: «يقول في «الخاتمة» «فهذا هو جملة ما تأدى إلى فهمنا»[29]. أما في تلخيص ابن رشد فورد ما يلي: «فهذا هو جملة ما تأدى إلى فهمنا مما ذكره أرسطو في كتابه هذا...»[30] . حذف عباس ارحيلة «مما ذكره أرسطو في كتابه هذا». والفرق في المعنى واضح لا غبار عليه.ففي أي إطار يدخل هذا الحذف؟ألا يدخل في إطار تحريف وتشويه المعنى؟.

5 - إن الشعر في تصور ابن رشد-حسب عباس ارحيلة- «جزء من صناعة المنطق، يستعان به في تدبير قضايا المجتمع»[31].وهذا ليس تصورابن رشد بل هو تصور أرسطو.في هذا الإطار، ذكر محمد عابد الجابري في كتابه «ابن رشد سيرة وفكر دراسة ونصوص» أنه «بقيت نصوص أرسطو متداولة بين الدارسين ولم تجمع إلا بعد وفاته بنحو قرن ونصف.جمعها الرئيس الحادي عشر ل «اللقيون»، بعد أرسطو، ويدعى أندرونيقوس الرودسي، فرتبها في كتب حسب موضوعاتها كما يلي:

كتب خاصة بالمنطق،وهي ثمانية:المقولات، العبارة، التحليلات الأولى (أو القياس)، التحليلات الثانية (أو البرهان)،الجدل،الأغاليط أو السفسطة، ويضاف إليها كتابان : كتاب الخطابة وكتاب الشعر»[32].

6 - ورد في «**الأثر الأرسطي...**»مايلي: «لا شك في أن المنطق يحتل مكانة خاصة في مشروع ابن رشد،إذ به أراد أن يؤصل الفكر البر هاني،ويجعل له هوية خاصة مستقلة»[33].إن الفكر البر هاني المنطقي عند ابن رشد،وهذه قضية أخرى لا تتعلق بالشعر والشعرية،يتعلق بالعقل الإنساني عموما وليس بعقل هوية خاصة ضيقة ومنغلقة غير منفتحة أي «مستقلة».في هذا الإطار يقول ابن رشد في «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال» عن القياس العقلي: «فبين أنه إن كان لم يتقدم أحد من قبلنا بفحص عن القياس العقلي وأنواعه،أنه يجب علينا أن نبتدئ بالفحص عنه،وأن يستعين في ذلك [المتأخر بالمتقدم]،حتى تكمل المعرفة به؛فإنه عسير،أو غير ممكن أن يقف واحد من الناس،من تلقائه،وابتداء،على جميع ما يحتاج إليه من ذلك. كما أنه عسير أن يستنبط واحد جميع ما يحتاج إليه من معرفة أنواع القياس الفقهي،بل معرفة القياس العقلي أحرى بذلك.

وإن كان غيرنا قد فحص عن ذلك،فبين أنه يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسبيله بما قاله من تقدمنا في ذلك.

وسواء [أكان] ذلك الغير مشاركا لنا أو غير مشارك في الملة،فإن الآلة التي تصح بها [التذكية] لا يعتبر في صحة التذكية بها كونها آلة لمشارك لنا في الملة أو غير مشارك،إذا كانت فيها شروط الصحة. وأعني بغير المشارك:من نظر في هذه الأشياء من القدماء قبل ملة الإسلام»[34].

وقد بسط الجابري، في كتابه المشار إليه سابقا،القول في هذا الموضوع من الناحية الإبستيمولوجية والناحية الميتافيزيقية وخلص إلى مايلي: «لا شيء يمنعنا من أن نختم بهذه الصورة الشاعرية:لقد ركب ابن رشد على أكتاف أرسطو فأطل على الفكر الحديث»[35]. وما كان ليلتفت إليه اللاتينيون لو كان حصر فكره في دائرة «هوية خاصة ومستقلة».

7 - لا شك في أن الأمثلة والشواهد اللغوية والأدبية العربية التي وردت في تلخيص ابن رشد لا تتطابق مع البنية التراجيدية الإغريقية.ذلك أن الأمثلة العربية المتعلقة بالتشبيه-مثلا- ترتبط بالجملة في اللغة العربية،أما المحاكاة فتتعلق بحكاية يتضمنها النص التراجيدي برمته،أي مجموع الأفعال أو الأحداث التراجيدية التي يتكون منها هذا الأخير. ولابن رشد العذر في هذا، أو يمكن التماس العذر له، لأن النصوص التراجيدية اليونانية لم تكن مترجمة في عصره ولم تنقل إلى اللغة العربية إلا في العصر الحديث.أضف إلى هذا أنه يقدم أمثلة من خارج النوع الأدبي والفني محور التلخيص وهو التراجيديا.وليس الشعر العربي هو الهدف الأصلي من التلخيص،وإنما تبيان الأصول الفنية للتراجيديا اليونانية حسب اجتهاد أرسطو.وقد استشهد ابن رشد بالشعر العربي حسب فهمه. في هذا الإطار يمكن-مثلا- طرح السؤال التالي:ما علاقة بيتين شعريين للمتنبي بالاستدلال، أي التعرف حسب الاستعمال المعاصر،والإدارة، أي التحول حسب الاستعمال المعاصرأيضا؟. خطأ ابن رشد هنا هو أنه قدم أمثلة عربية من خارج التراجيديا.

8 - يستشف من لغة عباس ارحيلة أن ابن رشد قدم تعريفا للتراجيديا واستعرض أجزاءها. ويقر بأن ابن رشد "أدخل المشهد المسرحي،الذي لا عهد له به"[36]. فمن أين استنبط ابن رشد هذه الأجزاء؟ ولماذا يوجد مصطلحا الرحمة والخوف -على سبيل المثال- في تلخيصه علما بأنهما مصطلحان أرسطيان؟.فكيف اهتدى ابن رشد إلى "وضع"هذين المصطلحين؟.

لم يقدم ابن رشد أي تعريف للتراجيديا،ولم يستعرض أجزاءها الستة:الأقاويل الخرافية والعادات والوزن والاعتقادات والنظر واللحن [37]، لأنه ببساطة لم يكن يعرف التراجيديا الإغريقية؛فلم يثبت لحد الآن أنه قرأ نصا تراجيديا إغريقيا،وبالخصوص "أوديب ملكا"لسوفوكليس.أما صاحب التعريف والذي حدد تلك الأجزاء فهو أرسطو.وهنا يطرح سؤالان يبدو أنهما أساسيان.الأول هو: هل يمكن قراءة النص التراجيدي دون استعمال مصطلحات تتعلق بالبنية التراجيدية؟والثاني هو: ما هي علاقة النص التراجيدي الإغريقي بشعر المدح عند العرب وليس صناعة المديح حسب تعبير ابن رشد؟. وهناك فرق بين المدح، الغرض الشعري العربي المعروف،وصناعة المديح (التراجيديا) عند ابن رشد.

9 - ورد في كتاب «**الأثر الأرسطي...**» أن ابن رشد "غابت عنده مسألة التطهير التي شغلت الشراح"[38]. والحقيقة أن الأمر ليس كذلك، إذ ورد في تلخيص ابن رشد أن المحاكاة المتعلقة بصناعة المديح -حسب اصطلاحه- أي التراجيديا "تنفعل لها النفوس انفعالا معتدلا مما يولد فيها من الرحمة والخوف،وذلك مما يخيل في الفاضلين من النقاء والنظافة"[39]. استعمل ابن رشد "النقاء

والنظافة" للدلالة على التطهير.وكان متى بن يونس قد استعمل قبله فعلي "تنقي وتنظف"[40].والضمير يتعلق بالتراجيديا.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن محمد عابد الجابري اعتبر صنيع ابن رشد، في هذا السياق، تلخيصا وليس تأليفا.فالشعر جزء من المنطق عند أرسطو كما سبقت الإشارة إلى ذلك.وقد ذكر الجابري ذلك في موضع آخر من كتابه السابق الذكر[41].و وضع جمال الدين العلوي في كتابه "المتن الرشدي"، في رسم بياني، كتاب الشعر لأرسطو ضمن الشروحات التي شرحت شرحا واحدا[42].وكان ذلك تحت عنوان دال هو: «في الشروح الرشدية للمتن الأرسطي». هذه الشروح تنقسم إلى جوامع ومختصرات وتلاخيص وشروح على اللفظ.وهي على النحو التالي كما بين ذلك محمد عابد الجابري:

"1 - الجوامع في "العلم الطبيعي" وهي أربعة : السماع الطبيعي، والسماء والعالم، والكون والفساد، والآثار العلوية.واصطلاح "الجوامع اصطلاح كان معروفا ومستعملا في الثقافة العربية كعنوان لنوع من الكتب أقرب إلى ما نسميه اليوم باسم "الموجز في كذا".

2 - المختصرات، (أو : الضروري في)وهي أشبه بالجوامع «يلتقط» فيها ابن رشد ما يعتبره "الضروري" في الموضوع من كتاب لأرسطو،أو من المفسرين والمشائين. وتختلط هذه المختصرات مع الجوامع والتلاخيص في فهارس ابن رشد، القديمة والحديثة. منها اثنان اختصر فيهما كتابين لأرسطو وهما : مختصر الحاس والمحسوس، والمختصر فيما بعد الطبيعة. وهناك مختصرات أخرى في الفكر الأرسطي والمشائي عموما منها : المختصر في المنطق، والمختصر في النفس. أضف إلى ذلك مختصر كتاب السياسة لأفلاطون... بعض هذه المختصرات ألفه ابن رشد في المراحل الأولى من حياته العلمية وبعضها في المرحلة الأخيرة. وبعضها ألفه في وقت مبكر ثم راجعه في أواخر حياته.

3 - التلاخيص،وعددها ستة عشر تلخيصا: ثمانية في المنطق،وستة في العلم الطبيعي، وواحد في ما بعد الطبيعة،وواحد في الأخلاق.

4 - الشروح على اللفظ، وعددها خمسة، وهي: شرح كتاب **البرهان في المنطق**، وشرح كتاب **السماع الطبيعي** وكتاب **السماء والعالم** وكتاب **النفس، في العلم الطبيعي**، وشرح كتاب **ما بعد الطبيعة.** وتتميز هذه المؤلفات بكون ابن رشد يتتبع الكتاب موضوع الشرح فقرة فقرة، يذكرها بنصها،ثم ينطلق في الشرح والتفسير، يناقش المفسرين السابقين في بعض المسائل التي يرى أنهم قد ابتعدوا فيها عن أرسطو أو أن مذهبه لا يقتضيه الخ[43].

يندرج كتاب الشعر لأرسطو ضمن التلاخيص، فهو جزء من المنطق عند أرسطو. وكلمة تأليف المستعملة هنا عند الجابري تعني تأليف التلخيص، فابن رشد شارح ومفسر.ولهذا لقبه المستشرقون بكونه "الشارح الأكبر".

هكذا يتبين مما سبق أن عباس ارحيلة حاول أن يجعل من ابن رشد مؤلفا وليس ملخصا لكتاب "فن الشعر"لأرسطو. وللوصول إلى هذه النتيجة عمد إلى الحذف، الذي يبدو متعمدا ومقصودا،

ونسبة الكلام إلى غير قائله، وتجاهل إفصاح الملخص نفسه بكونه ملخصا.وزعم أن ابن رشد قدم تعريفا لصناعة المديح (التراجيديا) رغم أن هذا الأخير لم يطلع على أي نص تراجيدي إغريقي كما هو ثابت إلى حد الآن.وتجاهل الأفعال التي يعود الضمير فيها على أرسطو في تلخيص ابن رشد.ثم ربط عباس ارحيلة ابن رشد بهوية خاص ومستقلة أي منغلقة، رغم أنه رائد من رواد الانفتاح والعقلانية في الثقافة العربية،ورغم اعتقاده بأن نظر أرسطو "فوق نظر جميع الناس"[44] .ومعلوم أنه اتهم بكونه كان يشتغل ب "علوم الأوائل".وقد بين محمد عابد الجابري في كتابه السالف الذكر أن سبب نكبة ابن رشد لا يعود إلى اشتغاله بعلوم الأوائل،وإنما يعود إلى موقفه الذي تضمنه كتاب "الضروري في السياسة"، حيث كشف عن "وحدانية التسلط" حسب اصطلاحه، أي الاستبداد، في زمانه.موقفه كان ضد"وحداني التسلط" أي المستبد.لهذا اعتبر الجابري ابن رشد داعيا إلى الإصلاح.

والنتيجة هي أن عباس ارحيلة يسير في اتجاه معاكس لاتجاه المستشرقين. لكنه يلتقي معهم، رغم ذلك، في كونه يدعم صرحاً إديولوجيا محددا تماما مثلما تحكمت الإيديولوجيا في آراء المستشرقين في تلخيص ابن رشد، إيديولوجيا مقابل إيديولوجيا مضادة. وإذا كان هؤلاء قد "تحاملوا عليه تحاملا شديدا"[45] أي على ابن رشد، فإن عباس ارحيلة جعل هذا الأخير مستخرجا ومستنبطا لأصول التراجيديا الفنية من نوع أدبي وفني مجهول لديه: التراجيديا!. ولذلك فإن النتيجة واحدة: حضور الإيديولوجيا وغياب العلم.

لقد تم التركيز هنا على تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو.ترى لو تمت قراءة كل أطروحة عباس ارحيلة «**الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري**» قراءة فاحصة ودقيقة فكيف ستكون النتيجة؟.

المدخل لصناعة المنطق لأبي الحجاج بن طملوس

فؤاد أيت أحمد

صدر عن دار الثقافة في الدار البيضاء (2006) كتابٌ تحت عنوان **المدخل لصناعة المنطق** للطبيب والمنطقي الأندلسي لأبي الحجاج يوسف بن طملوس (ت. 620هـ/1223). والعمل من توقيع الدارس المغربي محمد العدلوني الإدريسي. وللمرء أن يقول إن الاقدام على تحقيق نص تراثي ونشره قد صار اليوم من باب المغامرة المحمودة؛ لذلك فمن حسنات هذا العمل، أنه وضع بين يدي الدارسين نصّا غاية في الأهمية بالنسبة لتاريخ الفلسفة العربية الاسلامية عموما ولتاريخ الفلسفة في الغرب الاسلامي خاصة. عاش صاحب النص في القرنين الثاني والثالث عشر الميلادي، وهو أحد تلامذة ابن رشد المباشرين وامتداد طبيعي للفكر الرشدي. لذلك نرى أن إخراج نشرة لجزء من **المدخل لصناعة المنطق**، إنما هو إسهام في تسليط الضوء على جانب أساسي من مصير الرشدية في العالم العربي الإسلامي، فضلا عن الكشف عن فكر ابن طملوس نفسه. ولا شك أن نصوصا أخرى موجودة في خزانات المغرب وإسبانيا وغيرهما لا زالت تنتظر التحقيق والنشر والدراسة؛ ومن شأن هذا أن يزيح الكثير من الغموض عن مصير فلسفة بأكملها.

والحق أن هذا الفيلسوف والطبيب الأندلسي لم يحظ باهتمام الدارسين إلا قليلا. ومن هذه الجهة فإن نشرة العدلوني الإدريسي مهمة أيضا، لأنها تساهم في تحقيق نوع من التراكم النظري بخصوص هذا المفكر. وهي نشرة تأتي بعد مرور مئة عام تقريبا من شروع الدارسين في الكتابة عن ابن طملوس. ولعل أسين بلاثيوس هو أول من خصص عام 1908 دراسة عن منطق ابن طملوس كانت بمثابة تمهيد لتحقيق لجزء من نص ابن طملوس سيظهر عام 1916.

يجد القارئ تحت عنوان الكتاب العبارة التالية: «أعاد نشره وقدم له وحققه محمد

العدلوني الإدريسي». يفيد الجزء الأول من العبارة أن الكتاب قد نشر من قبل، ومن ثم فإن محمد العدلوني الإدريسي ينشره للمرة الثانية. وبالفعل، فقد كان المستعرب الإسباني ميغيل أسين بلاثيوس Miguel Asín Palacios (1871 - 1944) قد نشر عام 1916 أجزاء (الصدر **والمدخل** وكتابي **المقولات والعبارة**) من عمل ابن طملوس المنطقي، والذي يُسمّى **المدخل لصناعة المنطق**، مع تقديم وترجمة الى الإسبانية. غير أن الجزء الثالث من العبارة المذكورة يفيد أن الكتاب من تحقيق الدارس المغربي، الأمر الذي قد يجعل القارئ الفضولي في حيرة من أمره: هل الأمر يتعلق بإعادة تحقيق طالما أنه إعادة نشر؟ أم أن الأمر يعني ما يمكن أن يُفهم حرفيا من العبارة، وهو أن النص يُنشر للمرة الثانية، بينما يُحقق للمرة الأولى، مما يفيد على نحو مباشر أن نشرة بلاثيوس الأولى لم تكن تحقيقا. الواقع أنه لا مبرر للإقدام على نشرة ثانية طالما أن نسخة مخطوطة يتيمة هي التي حصل الاعتماد عليها في النشرتين معا، ومن ثم فالأمر في أحسن الأحوال لن يكون أكثر من إعادة نشر، لا تحقيقا، مع مراجعة الهنات والأخطاء في القراءة التي وقع فيها بلاثيوس في نشرته لعام 1916؛ وهو ما حصل فعلا في بعض المواضع (انظر: ص 27). لكن على المرء أن يقول، في حالة هذا الكتاب، أن «المحقق» المغربي قد وقع في أخطاء كثيرة أخرى في القراءة، وسنشير إلى بعضها في ما بعد.

أكثر من ذلك، لا تنحصر المسألة في كثرة الأخطاء وفي التعامل مع ابن طملوس خارج التراكم الذي حققته الأبحاث والدراسات بخصوص مَنطقه وطبّه، وكأنه لم يكتب شيء في الموضوع منذ نشرة بلاثيوس، وإنما تكمن أساسا وباختصار شديد في أن العمل الذي نشره الدارس المغربي عبارة عن سرقة أدبية مكشوفة. لما كان كتاب العدلوني الإدريسي يتألف من الأجزاء التالية: مقدمة ونص وهوامش التحقيق وفهارسه، فإنه يمكن للمرء أن يحصي المواضع الكثيرة التي ينقل فيها الناشر المغربي عن مقدمة بلاثيوس نقلا حرفيا ليضعها في مقدمة تحقيقه دون عناء الإشارة إلى ذلك، إلا في ما ندر وعلى نحو غامض جدا؛ فضلا عن سطوه على هوامش تحقيق بلاثيوس، وهو ما سيظهر في أوانه.

أول ما قد يثير انتباه القارئ، حتى قبل تصفح الكتاب، هو وتيرة النشر عند الدارس محمد العدلوني الإدريسي. وكما يبدو من ظهر الغلاف، فقد صدر للمؤلف بين سنتي 1998 و2006، سنة نشر كتاب ابن طملوس، إحدى عشر كتابا بين تأليف وترجمة وتحقيق. وأحيانا يَصدُرُ للمؤلف كتابان في سنة واحدة. مثال ذلك أنه في 2006 أصدر الرجل كتاب **التصوف في فلسفة ابن سبعين (دراسة)** وكتاب **المدخل لصناعة المنطق** (إعادة نشر وتقديم وتحقيق). وفي سنة 2005 أصدر كتاب **التصوف وأهم مدارسه**، وكتاب **أبو الحسن الششتري ومدرسته**. إذا قارنا وتيرة النشر عند الدارس المغربي بعادات النشر في الأوساط الأكاديمية، فإن كثافة النشر عند الرجل تشد الأنظار وتدفع المرء دفعا الى التساؤل.

ولنرجع إلى ما كنا فيه:

موضوع كتابتنا هنا هو إعادة نشر محمد العدلوني الإدريسي وتقديمه وتحقيقه لجزء من كتاب ابن طملوس **المدخل لصناعة المنطق**. وسنقف في ما يلي بشيء من التفصيل عند المقدمة. أما التحقيق

فلا أتصور أن الأمر يتعلق فعلا بتحقيق طالما أن العمل يعتمد على نسخة وحيدة، كما أن الناشر الثاني لم يتجاوز ما وقع فيه الناشر الأول من أخطاء، لذلك لن نشير إلى نواقصه إلا قليلا؛ على أننا سنعود إلى الموضوع في دراسة منفردة.

استهل محمد العدلوني الإدريسي مقدمته بالإشادة بمنجز المستعرب الإسباني ميغيل أسين بلاثيوس، والذي يتمثل في إصداره لأول مرة طبعة كتاب **المدخل لصناعة المنطق** لابن طملوس عام 1916 (انظر: ص5). وإذا توخينا التدقيق، كان يجدر بالناشر القول إن الأمر يتعلق «بتحقيق» لجزء من مؤلف ابن طملوس، أعني أن بلاثيوس لم يصدر مجمـوع **المدخل لصناعة المنطق** وإنما جـزءا صغيرا منه فقـط، أسماه بلاثيـوس نفسـه بـ Fascículo I، وهي تسمية من عنده. والحديث بهكذا إطلاق عن **المدخل لصناعة المنطق** أسهم في خلق جو من الغموض بين الدارسين الذين لا قِبل لهم بفحص المخطوط مباشرة؛ وعموما، فلعل العدلوني ليس وحده المسئول عنه، لأن جل الدارسين قد اعتادوا على الحديث عن **المدخل لصناعة المنطق**، مع أن الأمر في الواقع لا يتعلق إلا بجزء صغير منه (هو **الصدر والمدخل والمقولات والعبارة** و يحتل 35 ورقة من أصل 172).

يصعب على القارئ غير العارف بابن طملوس وبالمخطوطات العربية الموجودة بمكتبة دير الأسكوريال في مدريد أن يحيط بملابسات عمل بلاثيوس. فقد كان هارتويغ درنبورغ Hartweg Derenbourg قد قدم في كتابه **المخطوطات العربية للأسكوريال** (باريس، 1884) وصفا للمخطوط (ضمن المجموع رقم 649) الذي يحتوي على **المدخل لصناعة المنطق** لابن طملوس. وبالفعل، فإن المعلومات التي قدمها درنبورغ عن محتويات المخطوط غير دقيقة ولا صائبة. غير أن الناشر المغربي لم يكلف نفسه مشقة وضع القارئ في هذا السياق، وإنما يذهب مباشرة إلى ترجمة الخلاصات التي انتهى اليها بلاثيوس وعرضها في مؤتمر المستشرقين بكوبنهاغن عام 1908، والتي استهلها كما استهل نشرته لعام 1916 بالرد على درنبورغ. ويجدر بنا أن نشير إلى أن الناشر المغربي قد نقل حرفيا ما ورد لدى بلاثيوس ضمن تلك الخلاصات، مع إقحام بعض الأمور التي لا مسوغ لها كما سنرى.

يقول العدلوني عن كون أسين بلاثيوس قد: «جنّد نفسه للقيام بدراسة متمعنة للمخطوط استغرقت زمنا طويلا، أثمرت عددا من الاستنتاجات عرضها بالمؤتمر الدولي الذي انعقد بكوبنهاغن سنة 1908م» (وفي الهامش 6، من الصفحة 6 يضيف الناشر: انظر «مقدمة نشرة الكتاب بالإسبانية من ص 9 الى 20»). من الناحية الشكلية والكمية، يجب أن نقول إن الاستنتاجات التي عرضها بلاثيوس لا تتعدى في الواقع خمس ملاحظات، ومساحتها لا تتعدى صفحتين، وهي، على كل حال، ترجمة عن الفرنسية لذات الملاحظات التي كان أدلى بها في مؤتمر عام 1908، ونشرت **بالمجلة التونسية (بالفرنسية)**، 1908. وينتقل الدارس المغربي إلى عرض الخلاصات التي توصل إليها بلاثيوس: «على عكس ما ذهب إليه درنبورغ، فإن كتاب ابن طملوس ليس مجرد شرح للمنطق الأرسطي، بل إن عمله يتعدى ذلك إلى كونه دراسة متكاملة للمنطق» ص 6. هذه العبارة تُظهر أن الناشر المغربي لم يدرك

موضع الخلاف بين بلاثيوس ودرنبورغ لذلك لجأ إلى تحريف أقوال بلاثيوس. يمكن للمرء أن يتساءل أسئلة بسيطة: ماذا قال بلاثيوس تحديدا؟ هل هذه العبارة مفهومة أصلا؟ إذ ما الفرق في حالة ابن طملوس وفي سياقه بين «مجرد شرح للمنطق الأرسطي» وبين «دراسة متكاملة للمنطق»؟ وهل قال بلاثيوس فعلا «إن كتاب ابن طملوس ليس مجرد شرح للمنطق الأرسطي، بل إن عمله يتعدى ذلك إلى كونه دراسة متكاملة للمنطق»؟

الجواب عن السؤال الأخير هو أنه لا وجود في نص درنبورغ لما نسبه إليه الناشر المغربي، وإنما الذي قال بالحرف هو أن ما يوجد بالمخطوط رقم 649 هو شرح لكتب **التحليلات الأولى (القياس) والثانية (البرهان) والعبارة** من قبل أبي الحجاج يوسف بن محمد بن طملوس، (انظر: درنبورغ، **المخطوطات العربية بالأسكوريال** (بالفرنسية) ص 455). وهذا وصف خاطئ لمحتويات المخطوط، لأن **المدخل لصناعة المنطق** مؤلف يحتوي على جميع الأجزاء التي يتألف منها الأورغانون في صيغته الموسعة؛ أعني أنه يتألف (حسب الترتيب الموجود في النص المخطوط) من **المدخل (=إيساغوجي) والمقولات والعبارة والقياس والتحليل والبرهان والأمكنة المغلطة والجدل والخطابة والشعر**، فضلا عن مقدمة عامة صدر بها ابن طملوس مؤلفه. ولذلك يستهل بلاثيوس ملاحظاته بالقول:

"Lejos de ser el opúsculo de Abentomlus un simple comentario sobre aquellas dos solas partes del órganon de Aristóteles, es un tratado de toda la lógica aristotélica." (p. X)

وخلاصة القول إن درنبورغ لم يعكس في وصفه حقيقة العمل الذي خلفه ابن طملوس؛ **فالمدخل لصناعة المنطق** لابن طملوس أبعد ما يكون عن مجرد شرح لتلك الأجزاء وحدها (=**القياس والبرهان والعبارة**) من أورغانون أرسطو بل هو دراسة للمنطق الارسطي برمته. وهو ما غاب عن الناشر المغربي، لذلك جاء نقله لهذه العبارة الاسبانية محرفا تماما.

ننتقل مباشرة للحديث عن شيوخ ابن طملوس. الواقع أن المعلومات بخصوص هذه المسألة تظل شحيحة وغير كافية للإحاطة بالمسار الفكري الذي قطعه ابن طملوس في حياته. لكن شروط التحقيق تقتضي الوقوف عند هذه النقطة. وهكذا فإنه التزاما من الناشر المغربي بهذا الشرط توقف عند شيوخ ابن طملوس، فقال: «أخذ (ابن طملوس) تعليمه الديني والأدبي على يد: الحاج أبو القاسم بن غويدة اللخمي، غرناطي الأصل، استقر في ألسيرا بعد عودته من المشرق، واشتغل طيلة أربعين سنة في تلقين القراءات القرآنية التي تعلمها على يد بن الأرشح الفقيه الافريقي الذي كان مقصد العديد من الناس من الأندلس طلبا للعلم». ص 12 (ويضيف الناشر في الهامش 15: كما أن ابن القاسم هذا درس القراءات على يد ابن الأرشح ما يقرب من تسع سنوات...راجع **المكتبة العربية الإسبانية لكوديرا**، ج 3، ص 124») ويقول الناشر عن ثاني شيوخ ابن طملوس: «وتلقى معارفه في النحو والأدب وتحقق فيهما على يد قاضي مدينتي بلنسية ومرسية، أبو عبد الله بن حامد، المتوفى سنة 586» (ويضيف العدلوني في الهامش 16: «أبو عبد الله محمد بن جعفر بن أحمد بن حامد، كان بدوره أستاذا للذهبي، انظر

المكتبة العربية الإسبانية لكوديرا، ج 3 ص 55، سيرة 79»). يُحاول الناشر المغربي أن يوهم قارئه بأنه قد نقل معلوماته عن المرجع الذي أشار إليه **بالمكتبة العربية الإسبانية** لكوديرا. والواقع أنه لم يفعل شيئا آخر سوى أنه نقل عن أسين بلاثيوس بدل العودة إلى ابن الأبار وابن أبي أصيبعة اللذين استقى منهما بلاثيوس معلوماته عن مشايخ ابن طملوس. والذي يكشف هذا النقل غير المباشر هو فداحة الأخطاء التي ارتكبها في تقديم الأعلام العربية، التي نقلها بلاثيوس الى الإسبانية وحاول العدلوني إرجاعها الى العربية فكانت الحصيلة اختلاق أسماء جديدة. وفي الواقع، يمكن للقارئ أن يبحث عن أسماء أعلام من قبيل ابن الأرشح وابن غويدة وابن حامد ولن يعثر لها على أثر في الكتب القديمة؛ وذلك لسبب بسيط هو أنها كلها تحريفات لأسماء الأعلام ابن العرجاء (Benalarchá) وقد صار في نشرة العدلوني يحمل اسم ابن الأرشح؛ وابن وضاح (Begüidah) وقد صار يحمل اسم ابن غويدة؛ وابن حميد (Abe-hamid) وقد صار يحمل اسم ابن حامد (انظر، بلاثيوس، ص XV-XVI). والحقيقة أننا لا ندري ما الذي يعنيه العدلوني بجهاز التحقيق إن كان لا يعني الرجوع إلى المصادر، وهي متوفرة، لاستقاء معلومات عن حياة ابن طملوس وعن شيوخه ومؤلفاته.

لكن ليت الناشر المغربي نقل ما ورد بقلم بلاثيوس نقلا أمينا، لأن أغرب ما يمكن أن يتصور هو أن يصير ابن النفيس بقلم العدلوني فيلسوفا ورجل منطق أندلسي عاش ومات قبل ابن رشد. تقول عبارة الناشر المغربي: إن «رشدية ابن طملوس أمر بديهي، غير أن إنكار فيلسوفنا لهذه التلمذة هو أمر يدعو للاستغراب حقيقة، إلى الحد الذي جعله يفضل اعتماد كتب الفارابي لشرح منطق أرسطو، بدل اعتماد شروحات الفلاسفة الأندلسيين من أمثال ابن النفيس (؟!) أو ابن رشد اللذين لم يشر إليهما قط كما أسلفنا. ويرجع السبب في ذلك ربما لوصمة الكفر وشبهة الزندقة التي التصقت بالإثنين وكانت أكثر انتشارا في الغرب الاسلامي من أفكار متمنطق آخر (الفارابي) ينتمي إلى المشرق، مما جعل ابن طملوس يتبنى كتب هذا الأخير مقابل كتب مواطنيه المشبوهين» (ص 7). الحقيقة أن المرء ليندهش أمام مثل هذا الكلام. إذ كيف يمكن لابن النفيس أن يكون قد عاش قبل ابن طملوس وفي الأندلس؟ الأمر لا يتعلق بنقل دون إحالة فقط، ولا بخطأ في النقل أو الترجمة فقط، ولا بنقص في المعلومات الأولية بخصوص فلاسفة الأندلس، وإنما بالعامل الذي يقف وراء هذين الخللين، وهو التسرع في السرقة الأدبية. فابن النفيس هو التعريب الذي يقترحه الناشر المغربي للإسم اللاتيني Avempace والذي يعرفه طلبة الفلسفة أنه هو الإسم اللاتيني للفيلسوف الأندلسي ابن باجة، وهو ما يعنيه بلاثيوس، كما أن ابن النفيس طبيب مشرقي عاش ومات بعد ابن طملوس (607هـ/1288/687-1213). ولعله لا معنى أحيانا من التذكير بهذا. أكثر من ذلك، كيف يمكن لابن النفيس أن يصير بجرة قلم مواطنا لابن رشد وابن طملوس، بل ومتقدما عنهما؟ إن العدلوني كان ينقل في هذا عن بلاثيوس دون أن يكلف نفسه عناء الإشارة إلى ذلك، لكنه وهو ينقل ارتكب خطأ حاسما كشف فعلته. أما إذا كان هناك شخص آخر باسم ابن النفيس لا يعرفه أحد سوى

العدلوني؛ فليدلنا عليه إن شاء.

أوّلا، إن كارل بروكلمان لم يحدد طبيعـــة أو حجم هذا التأليف المنطقي، وإنما يذكر أنه مسألة فقط (انظر بروكلمان (بالألمانية) **تاريخ الادب العربي**، الملحق الأول، ص 837). وهو في الحقيقة عبارة عن نص صغير جدا لا يتعدى صفحة واحدة؛ وهو غير متوفر اليوم إلا في ترجمة لاتينية. وثانيا، إن العدلوني ينقل المعلومة عن بلاثيوس، دون إحالة كما العادة، لذلك فإن حديث بلاثيوس عن عمل ابن طملوس بوصفه libro كان وراء خطأ العدلوني على جهتين: أولا وهو أن عمل ابن طملوس ليس بكتاب، وثانيا خطأه في عنوان العمل (انظر بلاثيوس، ص XVIII، هـ 1، حيث يقول «Brocklmann (loc.cit) cita ademas an libro suyo De mistionne proporsionis» بينما ما نجده عند بروكلمان هو Quesitum de mistionne propositionis de inesse et necessariae وهو عنوان عمل ابن طملوس، أعني مسألة في اختلاط المقدمتين الوجودية والضرورية، وليس الاختلاط التناسبي للوجودي والضروري، أو ما شابه، كما نقل بلاثيوس وتبعه العدلوني. ومعلوم لدى الدارسين مدى أهمية مسألة اختلاط المقدمتين أو القضيتين الوجودية في كتاب **القياس** من **المدخل لصناعة المنطق**، حيث وعد ابن طملوس بتخصيص قول منفرد للمسألة، وهو هذا القول الذي لم يتبق منه سوى ترجمته اللاتينية.

وإذا كنا قد أشرنا إلى طبيعة المعطيات التي استعملها الناشر المغربي للحديث عن شيوخ ابن طملوس، فإنه يمكن أن نضيف أن من المستغرب حقا أن يصدر الكتاب عام 2006 ولا تحصل الاشارة إلى عمل في غاية الأهمية وهو **شرح ابن طملوس على أرجوزة ابن سينا في الطب**. إذ عرف وجود هذا الكتاب منذ الثلاثينيات من القرن الماضي، وقد ذكره كارل بروكلمان (ص 823) الذي يُفترض أن يكون قد اعتمده العدلوني كما يظهر على الأقل من إحالته عليه في ص 15، الهامش 27. ولا مبرر لتجاهل (سوى الجهل) تأليف ابن طملوس في الطب، خاصة وأنه كانت قد نشرت من هذا العمل الطبي الهام مقاطع عدة من قبل المرحوم محمد العربي الخطابي منذ ثمانينيات القرن الماضي، إذ اشتهر منذ ذلك الحين أن للرجل شرحا على **الأرجوزة الطبية** لابن سينا، أما المفهرسون فقد ذكروا ذلك منذ ثلاثينيات القرن الماضي، وربما قبل ذلك، كما أشرنا قبل قليل. ورغم ذلك، فإن الناشر المغربي يقول: «لا نعلم هل ترك كتابا ما في الطب أو يكون بالأحرى ألف في هذا المضمار، ولا نتوفر بمعلومات حوله، رغم إجماع الكل على اعتباره الطبيب المجرب الأكثر شهرة في زمانه بالجهة الشرقية» (ص 15). وهذا كله نقل دون إحالة عن بلاثيوس؛ (انظر ص XVI-XVII) وإذا كان يمكن للمرء أن يلتمس العذر لبلاثيوس في عام 1916، فإنه لا مبرر لتجاهل هذا الكتاب في عام 2006. وعلى كل حال فالخزانة الحسنية في الرباط تتوفر على نسختين مخطوطتين لهذا الكتاب، وقد تمت فهرستهما من مدة.

ينقل الناشر المغربي عن بلاثيوس دونما أن يتعب نفسه في الاحالة على المواضع التي ينقل عنها. يقول مثلا: «إن ما نعيد نشره وتفحصه لهو الجزء الأول من كتاب ابن طملوس **المدخل لصناعة المنطق** المتعلق بمبحث المقولات ومبحث العبارة. وهذا ما سيكون عائقا أمامنا وحائلا دون تمكننا من تمحيص المصادر التي اعتمدها المؤلف، والقيام بالتالي بتصنيف الأفكار والآراء والقضايا المتضمنة في المؤلف، حتى يتسنى لنا تحديد ما له وما لغيره، ما نقله وضمنه كتابه وما هو شخصي في عمله ويمثل القيمة المضافة التي أغنى بها علم المنطق. إلا أنه وانطلاقا من دراستنا لهذا الجزء يتبين لنا أنه ليست هناك إضافات ذات أهمية قدمها الكاتب لعلم المنطق، بل إنه كان ينقل حرفيا نصوصا لكتاب آخرين كالغزالي والفارابي وربما ابن رشد كذلك، وفي المقدمة إقرار صريح بذلك» (ص 20-19). لن نقف عند الحكم بعدم أهمية نص ابن طملوس، وهو الحكم الذي ورد على لسان بلاثيوس منذ ما يقرب من قرن من الزمان وكرره بعد ذلك دارسون دون تمحيص للنص الطملسي. ما نود ذكره باختصار هو أمرين اثنين: الأول هو أن الفقرة كاملة، باستثناء بعض الكلمات، كلها منقولة عن أسين بلاثيوس (XXVII)، ولن يجد القارئ لدى الناشر المغربي أدنى إحالة على الرجل. لكن من الأمور التي يجد القارئ أن العدلوني قد حشرها حشرا في كلام بلاثيوس هو ذكر الغزالي ضمن أسماء النظار الذين نقل عنهم ابن طملوس. وهو أمر نستغربه لسببين: الأول هو أن اسم الغزالي لم يرد في نص بلاثيوس الذي ينقل عنه العدلوني حرفيا؛ والثاني أنه لا يخبرنا عن المواضع التي نقل فيها ابن طملوس عن حجة الاسلام.

إن أهم ما غيّب نقلُ العدلوني هو طبيعة الأحكام التي سجلها بلاثيوس والتي أرادها أن تكون نسبية ومؤقتة، وقد أكد على هذا الأمر أكثر من مرة. لكن الصيغة التي يقدم لنا العدلوني بها أحكام بلاثيوس تظهر وكأنها مطلقة (ص 11). يقول: «من المؤكد أن ابن طملوس وإن كان قد تتلمذ على يد ابن رشد مباشرة فإنه لم يأخذ عنه سوى علم الطب الذي نبغ فيه كليهما وعلم المنطق الذي برز فيه ابن طملوس- على الرغم من أنه اعتمد في التعريف بالمنطق الأرسطي وبيان أهميته على كتب الغزالي والفارابي وليس على كتب ابن رشد-، بينما أهمل جانب الفلسفة الإلهية التي برع فيها ابن رشد، بل إنه يعلن بصراحة عن جهله بها، عندما كان يتكلم عن أهمية فن المنطق وموقف الناس من الاشتغال به وبالفلسفة». يمكن للمرء أن يتوجه بالسؤال إلى الناشر المغربي: «على ماذا بنيتَ حكمك بأن ابن طملوس لم يعتمد في التعريف بالمنطق الأرسطي على كتب ابن رشد؟ وأنه اعتمد على كتب الغزالي؟ أما الفارابي فليس موضع نزاع. باختصار شديد، وفي ما يتعلق بالتعريف بالمنطق الأرسطي، لا وجود في نص ابن طملوس ما يشهد أنه استعان بكتابات الغزالي المنطقية، أما ابن رشد فإن المقارنة بين الشروح المنطقية الرشدية ومتن **المدخل**، الذي لم ينشر ولم يدرس بعد بالكامل يظهر بما لا يدع مجالا

للشك أن ابن رشد كان معتمده الأول. ليس هاهنا مجال للوقوف على وجوه اقتباس ابن طملوس من ابن رشد وتأثره بفكره، لكن يمكن أن نذكر على سبيل الاستئناس فقط أن بعض أجزاء **المدخل** هي عبارة عن تلخيص لأعمال ابن رشد المنطقية، ويمكن أن نذكر مثلا كتاب **الجدل** الذي يسير على خطى **تلخيص الجدل** لابن رشد، كما يمكن أن نذكر **كتاب الخطابة** أيضا، حيث أظهر أحد الدارسين أنه كان عبارة عن تلخيص **لتلخيص الخطابة** لابن رشد (مارون عواد، **كتاب الخطابة للفيلسوف والطبيب ابن طملوس** (باريس: فران، 2006)؛ فؤاد بن أحمد «الامتداد الفكري لابن رشد في الأندلس مجلة **المشرق** (يونيو ديسمبر 2010))؛ ويمكن أن نضيف أن ابن طملوس كان يقتبس أيضا من كتاب ابن رشد **بداية المجتهد ونهاية المقتصد** (مثلا: ج. 1، (بيروت: دار المعرفة، 1982، ص 132) في الفصل الذي خصصه للمقاييس الفقهية في **كتاب القياس** من **المدخل لصناعة المنطق** (61 ب-63 ب).

يقول **العدلوني الادريسي** عن قيمة عمل ابن طملوس: «إن ما نقله ابن طملوس من نصوص وضمنها مؤلفه، قد مكن من الاحتفاظ بجانب مهم من أعمال أعلام مشهورين من تاريخ الفلسفة كالفارابي وابن رشد، وهو ما كنا سنفتقده الى الأبد، لولا تلك المصادفة التي جعلت فيلسوفنا ينقل عنهما أو يتناص معهما» (ص20). هذا الكلام منقول عن مقدمة بلاثيوس، ص XXVII. وهو أمر يصرح به بلاثيوس بشكل حذر، طالما أنه لم يقدم للقارئ أي شواهد تظهر نقل ابن طملوس عن ابن رشد، وإن كان تخمينه في محله، لأن الدراسات في ما بعد ستظهر إلى أي مدى كان ابن رشد حاضرا في متن **المدخل لصناعة المنطق**. لكن الصيغة التي قدم بها العدلوني منجز ابن طملوس تجعله يقع في تناقض بين القول بأن هذا الأخير لا يعتمد على ابن رشد وأنه ينقل عنه في الآن نفسه.

أما بخصوص ما أسماه الناشر المغربي «تحقيقا» في عنوان كتابه، فإن أدنى مقارنة بين النص الذي ينشره العدلوني ومخطوطة الأسكوريال التي عوّل عليها تكشف أن ما نشره الناشر المغربي يحتاج إلى مراجعة شاملة. وحتى لا نثقل كاهل القارئ سنكتفي هنا بذكر بعض من الشواهد العديدة التي تظهر مجانبة العدلوني للصواب في قراءة المخطوط، وفي إضافة أشياء إليه لا وجود لها، والتقول على بلاثيوس، وادعاء أشياء مستحيلة.

ورقة 4 و، س 17 يرد في المخطوط «شيئا ينكر في الشرع» وقد قرأها «شيئا يذكر في الشرع»

ورقة 4 ظ، س 16، «وعلمت في أثناء مطالعتي أن غناها عظيم ومنفعتها بحيث لا يمكن أن يكتب كتاب» وقد قرأها العدلوني: «وعلمت في أثناء مطالعتي أن غناءها عظيم ومنفعتها (أعظم) بحيث لا يمكن أن يكتب كتاب.» فقد زاد الرجل العبارة أعظم، وهي لا وجود لها في النص المخطوط، كما ادعى أن العبارة قد سقطت في نشرة بلاثيوس (انظر ص 36)، والحال أن بلاثيوس غير معني بما ليس موجودا في النص المخطوط.

ورقة 4 ظ، س 18، «ذا قانون» في المخطوط، وقرأها العدلوني «ذا قنون».

ورقة 4 ظ، س 23، «كالتوطئة» في المخطوط، وقرأها «كالموطئة»

أما بخصوص الملاحظات التي أثبتها العدلوني في هوامش التحقيق فإن غالبيتها مضللة، وقائمة على معلومات غير دقيقة. ولنا على سبيل المثال أن نذكر أنه في ص 29، هـ 7، يقول «قراءة مقترحة من طرف جولدزيهر». فما معنى أن يجد القارئ في هامش التحقيق قولا كهذا؟ الأمر بسيط فجولدزيهر اقترح قراءة كلمة على شكل معين على بلاثيوس لا على العدلوني، وكان على العدلوني أن يشير إلى الأمر كما تقتضي الاعراف المعمول بها في الأوساط الأكاديمية.

ما يقدمه العدلوني من معلومات على سبيل التعريف ببعض الأعلام الواردة في متن ابن طملوس يعاني غير قليل من الغموض وعدم التدقيق. ويمكن أن ندلل لذلك بما كتبه في مقدمة «تحقيقه» وهوامشه عن فلاسفة من قبيل الفارابي وابن سينا وابن رشد. يقول في سياق الحديث عن مُعلمي ابن طملوس: «ومن ثمة بحث ابن طملوس عن أستاذ **غير زمني** (كذا) آخر وهو أبو نصر الفارابي واعتمد كتبه في المنطق الأرسطي ليسد بها ما يشعر به من نقص في هذا العلم مثل **كتاب العبارة** لأرسطو **وكتاب في الماقولات** (كذا) **وشرح المقولات لأرسطو**....ثم انتهى به الأمر في نهاية المطاف إلى اعتماد كتب أرسطو نفسه» ص 14. ترى ماذا يعني العدلوني بكتابي الفارابي: **كتاب في المقولات وشرح المقولات لأرسطو**؟! علما أنه لن يذكر في ما بعد سوى كتاب واحد في **المقولات**، كما سيظهر من التعريف الذي يمد به القارئ في هامش النص «المحقق». يقول: «الفارابي (339-257هـ) هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ، من أهم فلاسفة الإسلام (...) أشهر مؤلفاته **ما يتوجب قبل تعلم الفلسفة رسالة في ما بعد الطبيعة، الجمع بين الحكيمين** (كذا)، **آراء أهل المدينة الفاضلة، كتاب العبارة لأرسطو** اختصره في **كتاب المقولات** (كذا).» (ص 35، هـ19). ترى من أين استقى العدلوني هذه المعلومات بخصوص مؤلفات الفارابي؟ هل يوجد في دراسة حديثة أو في نص تاريخي ما يمكن أن يفيد أن الفارابي قد اختصر **كتاب العبارة** في **كتاب المقولات**؟ أليس هذا مما لا يقبله عاقل؟ لأن الأمر يتعلق بكتابين بهويتين مُخْتَلفتين؛ فكيف صح للناشر المغربي أن يرد أحدهما إلى الآخر؟

والحكم نفسه يسري على ابن سينا الذي ينسب إليه «المحقق» كتبا من قبيل **الموجز الكبير في المنطق والموجز في المنطق**. وعموما، فحتى وإن وردت عناوين مثل هذه في نصوص تراثية من قبيل **كشف الظنون** لحاجي خليفة، فإن كلام **هذا الأخير** نفسه قد صار في حاجة إلى بيان وشرح، خاصة وأن نصوص ابن سينا الدائرة بين النظار اليوم لا تحمل مثل هذه الأسماء. كما أنه كان على العدلوني أن يكشف عن مصادر معلوماته.

وللقارئ أن يقيس ما قلناه عن الفارابي وابن سينا على ما كتبه العدلوني في الهامش الموالي عن

ابن رشد، بحيث يحق للمرء أن يتساءل هل كان بين يدي العدلوني مصدر آخر غير ما هو معروف بين الناس يُفيد أن ابن رشد قد ألف كُتبا من قبيل: **رسالة في التوحيد والفلسفة وشرح كتاب القياس لأرسطو.** ألم يكن بوسع «المحقق» مراجعة بعض الكتابات المتوفرة عن أعمال الفلاسفة المسلمين قبل الاقدام على كتابة أمور تضلل القارئ بدل أن تعينه؟ ذلك أنه لو صح الحديث، مثلا، عن وجود شرح لكتاب القياس بيد ابن رشد فإن ذلك سيكون كشفا لم تسبق إليه لا الفهارس القديمة ولا الحديثة!

ختاما، لم يغادرنا التردد تجاه ما أقدمنا على كتابته هنا، وهو أمر صار «مألوفا» اليوم عند الإقدام على كتابة تقديم أو قراءة كتاب، وخاصة أمام هذا الركام الهائل من «الدراسات الفلسفية» التي لاتحترم أدنى شروط الكتابة الأكاديمية. والحق أننا نشعر بالكثير من الحرج إذ نضطر للكتابة عن أمور تبدو من شدة وضوحها وكأنه لا فائدة من الكتابة عنها أصلا. ولا نخفي أنه ما كنا لنقدم على هذه الكتابة لو تعلق الأمر بدراسة عادية، لأن متابعة ذلك صار ضربا من المحال اليوم، ولكن الأمر يتعلق بتلميذ ابن رشد، وهو من هو، وبنشرة يدعي صاحبها أنها تحقيق. لذلك فإن أنسب ما يمكن أن نختم به هو أن عمل ابن طملوس لا يزال في حاجة إلى تحقيق جذري يشمل مجموع متن **المدخل لصناعة المنطق.**

أن ترحل: مأساة مهاجر سري
(الأحلام المجهضة)

محمد معتصم

1-المهاجر السري؟

في رواية "**حراگة**"(1) لماحي بنبين توقف السرد عند محاولة الخروج من المغرب، ورسم معاناة المهاجر السري مع الانتظار، والاستغلال المادي، وانتهى السرد نهاية مأساوية تناقلتها وسائل الإعلام، وتأتي رواية الطاهر بنجلون "**أن ترحل**"(2) لتتحدث عن خبايا المهاجرين السريين في إسبانيا، ولتعرية الظروف الصعبة التي يعيشونها محرومين من كل حماية مدنية وحقوقية... بذلك تكون هذه الرواية مكملة للصورة التي يكون عليها المهاجر السري قبل الرحيل وبعده؛ أي أنها رواية تروي أحلام وأسباب ودوافع الهجرة، وتصف الوضعيات الصعبة وغير المستقرة للمهاجر السري، والذي يعرفه الكاتب كالتالي: "من هو المقيم بصفة غير شرعية؟ إنه الأجنبي الذي لا يملك أوراقا ثبوتية. وافد خلسة أتلف كل ما يدل على هويته لكي يصبح من المستحيل على السلطات أن تعيده إلى بلاده، غير أنه قد يكون أجنبيا دخل البلاد شرعيا وما عاد يملك رخصة عمل أو وثيقة إقامة وبالتالي فقد أي مبرر شرعي لوجوده فيها."(3).

إن المهاجر السري "**الحراگ**" هو ذلك الكائن المغترب عن وطنه، والمهمش الذي لا حقوق تحميه، ولا أوراق تدل على أنه هو. أي أنه ذلك الكائن الفاقد لهويته، ولجذوره، فيضطر إلى العيش في الظل، وفي الأحياء الهامشية، كما أنه يكون مضطرا للقيام بأعمال ممنوعة يعيش منها وعليها، حتى يعول نفسه، والأخطر أنه يكون طعاما سائغا وصيدا سهلا لكل الفئات (المجموعات) الضالة والمنحرفة التي توظفه في الأعمال غير الشرعية: أعمال السرقة، التزوير، المتاجرة في الممنوعات، الجريمة، التسول، ثم الأعمال الإرهابية، فالمهاجر السري يكون واقعا بين المطرقة والسندان، بين فكي حكومات البلدان المضيفة التي لا تعترف بإقامته، وهويته، وبين فكي الجماعات المنحرفة. فهل هو ضحية؟

في رواية الطاهر بنجلون "**أن ترحل**" تبرز [شخصية] "المهاجر السري" ضحية لعوامل كثيرة،

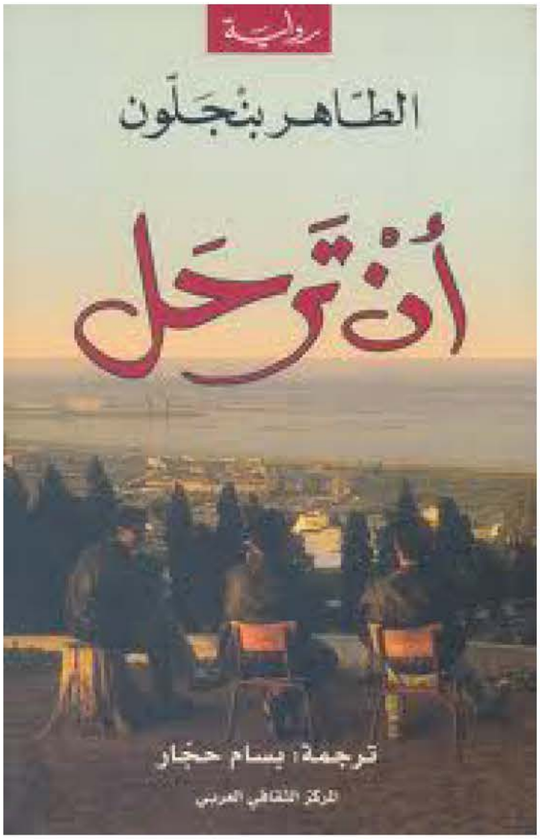
ضحية للشروط الصعبة التي تعترضه في بلده سواء أكان متعلما أو كان أميا، أو صاحب شهادة جامعية، مثلا؛ غياب فرص العمل، شعور المواطن بعدم الاستقرار والاطمئنان، افتقاده لحريته الشخصية، التي يمكنها السماح لطاقاته الإبداعية بالظهور وتسمح له بمشاركة جيله في التنمية والتطوير والفاعلية... وقد بين ماحي بنبين في روايته "**حراگة**" أن المهاجر السري ليس رجلا فقط بل امرأة يدفعها وضعها غير المستقر، أو بحثها عن زوجها الذي انقطعت أخباره. وفي رواية "**أن ترحل**" للطاهر بنجلون نماذج من النساء المهاجرات سرا، وقد دفعتهن ظروف اجتماعية إلى ذلك، مثل "كنزة" التي اضطرت إلى التزوج من "ميكال" الإسباني الثري والشاذ جنسيا رفيق أخيها "عازل"، وشخصية "سهام" هربا من السقوط من الانحراف مثل زميلاتها اللائي يلبين رغبات الزبائن من أجل الحصول على بعض المال والمتعة السطحية، كما يقول السارد إنهن فتيات:" يعشقن اللهو والشراب والرقص والمضاجعة عند الاقتضاء لقاء بعض الهدايا أو المال الصريح... [يضيف]... إذ تدعي الفتيات أنهن يتابعن الدراسة، ومنهن من يزعمن أنهن سكرتيرات أو عاطلات عن العمل، وبعضهن الآخر من المطلقات الشابات المقبلات على مباهج الحياة المفتقرات إلى مواردها، وأخريات أيضا ممن تصحبن إلى هذه السهرات أختهن البكر لاختبار شؤون الحياة وشجونها؛ شابات وساذجات، جميلات ومبهجات، متحدرات في الغالب من أسر متواضعة وإن كان بعضهن ينتمي إلى أسر موسرة."(4). وأيضا "**سمية**" التي تخلى عنها زوجها الكويتي بعد وصولهما إسبانيا، وخوفا من العار والفضيحة وشماتة الجيران والأهل فضلت البقاء في الهامش، بلا حماية، وبدون مال سوى الاستسلام لبيع جسدها لكل راغب ... إنهن كما يقول السارد "حالات اجتماعية".

إذن، المهاجر السري، غير الشرعي يكون ضحية أطراف متعددة، وفي محاولة مقاومة الفقر والبطالة، ومحاولته حماية كيانه من الانهيار، يسقط في مخالب لا ترحم تفتك به وتحيله إلى خراب داخلي: نفسي وفكري، وتجعل منه ورقة في مهب الريح، ويتعرض لكل أشكال الاستغلال والميز والمهانة. إن الخطاب الروائي الذي تجرأ وتطرق لقضية وظاهرة الهجرة السرية تحمل مسؤولية جسيمة، هي من مسؤوليات جهات حكومية ومدنية متخصصة، لكن قيمة الخطاب الروائي لا يمكن الاستهانة بها لأنها لا تناقش الوضعيات والقوانين ولا تقف عند عائدات المهاجرين من العملة الصعبة، بعدما تكون قد تركتهم لمواجهة مصائرهم الحتمية والصعبة، بل تعالج جوهر الظاهرة، من خلال تشخيصها والوقوف عند أبعادها الرئيسة، وأسبابها ونتائجها النفسية، والاجتماعية على المهاجر السري، وأهله، وعلى سمعة البلد الذي ينتسب إليه، ثم إنه خطاب يقدم الحلول الممكنة.

لقد جعل الطاهر بنجلون نهاية شخصيته الرئيسة والمحورية "عازل" - وهي اختزال للاسم: عز العرب- نهاية مأساوية، بعدما رسم لها مسارا صعبا ومضطربا متخبطا في القلاقل، يقول النص :" كان عازل ممدا على الأرضية، مذبوحا، ورأسه غارقا في نقحة دماء. ذبحه الإخوان كخروف العيد."(5). وقد اكتشفوا حقيقته كمخبر للشرطة الإسبانية عن جماعتهم.

لقد صور الكاتب الحياة الصعبة للمهاجر

السري، الغريب، والمنفي، غير القادر على العودة إلى أرض أجداده خائبا مهانا، لقد خلق لتلك الغاية عددا كبيرا من الشخصيات الرئيسة والثانوية، مثل: عباس: "المقيم بصفة غير شرعية، ولا يعرف له سكن ثابت، عاطل عن العمل، يفاخر بأنه "ينكح"



الجميع، الحرس المدني، وأجهزة الأمن، ومكتب الهجرة، والمخبرين، والشرطة المدنية، والقنصلية المغربية، إسبانيا الاشتراكيين وغير الاشتراكيين..."[6]، وسمية، كنزة، سهام، ومحمد العربي السيئ الحظ، والذي سيرحل إلى مصر و"من مصر أوفد إلى معسكر تدريب في باكستان، ولم يعد من هناك أبدا."[7]...

إذا كان الماحي بينبين قد وقف عند **مأساة قوارب الموت**، فإن الطاهر بنجلون شرّح بقلمه الوضعيات المزرية وغير الإنسانية للمهاجر السري رجلا أو امرأة، متعلما أو غير متعلم، وصور طرائق الاستغلال الجسدي والمادي لهذه الفئة من المهاجرين. الخطاب الروائي هنا يقوم إلى جانب العلوم الاجتماعية والدراسات النفسية بإثارة الانتباه إلى الآثار السلبية للهجرة السرية، ويبين التفاوت الكبير بين دول الشمال ودول الجنوب، وسوء التعامل مع ظاهرة الهجرة السرية، وتحميل المسؤولية للمهاجر السري دون محاسبة باقي الأطراف المستفيدة من الظاهرة ومأساة الضحايا، مثل سماسرة الموت، ومهربي اللحوم البشرية، ومخترقي القوانين الرادعة والمتعالين عليها،، يبين ذلك كله ظلم المهاجر السري، وسوء تدبير الظاهرة.

2- في الرواية:

تختلف الرواية المغربية المكتوبة باللغة العربية عن الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، ولا يعود ذلك فقط إلى الاختلاف في اللغة، بل يرجع الأمر إلى عدد من المعطيات، منها:

- أن اللغة ليست وعاء، أو قناة، وليست اعتباطية كما هي في التحليل النظري، ثم إنها ليست محايدة، إنها في صلب الاختلاف الإيديولوجي والثقافي والحضاري.

- أن قراء الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية مختلفون في تطلعاتهم وآفاق انتظارهم من الرواية عموما، والرواية **المغاربية** خصوصا، عن تطلعات القارئ المغربي والعربي.

- أن مفهوم الكتابة مختلف بين الكاتب في اللغة العربية وغيرها من اللغات، ويعود ذلك لتشكيل الوعي الروائي لدى كل منهم...

يتجلى ذلك في أهم الموضوعات التي اشتغل عليها الطاهر بنجلون في رواية "**أن ترحل**"، وهي موضوعات الساعة وقد تداولتها أفواه المغاربة والصحف والقنوات التلفزيونية الأرضية والفضائية وانتشرت على خيوط الشبكة الدولية (الأنترنيت)، الموضوعات الأكثر حساسية وإثارة لدى القارئ الفرنسي، والغربي عامة، ويمكن حصر بعضها، كالتالي:

الهجرة السرية.

الفساد الأخلاقي.

الفساد المالي.

بغاء الذكور والإناث.

تهريب السلع والإنسان.

الإرهاب.

المخدرات.

تجنيد الشباب اليائس.

الجماعات الإسلامية.

إنها موضوعات مثيرة ويرغب القارئ الغربي التعرف عليها، وقراءة كل ما يرتبط بها من قريب أو بعيد، لكن ينبغي التأكيد على أن هذه الموضوعات ليست هي الرواية، بل تقوم الرواية على بناء محكم ومتسلسل ومترابط لقصة شخصية "**عازل**" (عز العرب)، الذي حصل على شهادة جامعية عليا دون الحصول على عمل يحميه من العوز والحاجة والفقر، ويحميه من بيع جسده، وتحوله إلى بغي، وليست الموضوعات المطروحة سوى عملية **توسيع** لفضاء الرواية، يقول "عازل":" أخجل من نفسي. لست فخورا بما أنا عليه... آه يا بلدي العزيز، لو أنك ترى ما آلت إليه حالي! لا أكف عن اختلاق أعذار، والبحث عن تسويات لأبرر نفسي. أغمض عيني كلما لمسني ميكال، أغيب عني، أترك له جسدي، وأذهب في نزهة، أتظاهر، أتصنع، ثم أستيقظ، أنهض وأحاول عبثا أن أنظر إلى وجهي في المرآة. كم هو عظيم عاري."[8]. هذا الإحساس الجارح والمؤلم الذي ينخر أعماق شخصية "عازل" يقدم صورة عكسية عن شخصية "**عزوز**" في رواية الماحي بينبين "**حراگة**" حين اعتبر "عزوز" استغلال أستاذه "رومانشيف" له جنسيا أمرا طبيعيا، وبالتالي لم يتحول عنده الإحساس إلى ألم، ولم يصب في كبريائه، وكأنه يؤدي دورا وظيفة وواجبا "أخلاقيا!" يقول:" ... ثم يبدأ في الارتجاف وهو يداعب عضوي التناسلي. كان الأمر يشبه طقسا ناعما يسليني، أراه قادما من بعيد ولا أبدي له أي مقاومة. لم أرفض أبدا، هذا الطقس، للسيد رومانشيف. ليس فقط لأنني أدين له عودتي إلى الحياة وإلى الحضارة، ولكن أيضا بسبب بشرته الحليبية والملساء التي توقظ في كثيرا من الشرارات وبسبب عطوره المتبلة التي لا نجد مثيلا لها، وبسبب فمه التي تشبه كرزة منزوعة النواة. كانت للسيد رومانشيف السلطة المدهشة في إحداث تحولات علي في مجال الجنس."[9].

لذلك سيصاب "**عازل**" بالعجز الجنسي، وعدم القدرة على ممارسة الجنس وهو ما سيقوده نحو الانهيار والانحدار نحو العوالم الهامشية، وينتقل به من ترد إلى آخر، ليجد نفسه طعاما سائغا بين فكي

"**عباس**"، ومنه إلى أيدي المخابرات الإسبانية يبلغ عن إحدى الجماعات الإرهابية الناشطة هناك، ثم ليوجد ملقى على الأرضية مذبوحا كخروف عيد الأضحى، بينما "عزوز" ينتشي بما يمارسه عليه "رومانشيف" من شذوذ جنسي، واستغلال، إنهما صورتان عن موضوع أثير لدى كتاب الرواية باللغة الفرنسية، يسايرون فيه متطلبات السوق الغربية، حيث تصدح جمعيات خاصة وأفراد من فئات اجتماعية متفاوتة بالحرية الشخصية، والشذوذ لديهم، وهم قوة ضاغطة اليوم في عدد من المحافل، حق من الحقوق المدنية والشخصية.

ينبغي هنا أن نشير إلى البعد الرمزي لتوظيف الظاهرة في "الأدب المهاجر" المكتوب باللغة الفرنسية عند الماحي بينبين في "**حراكة**" أو الطاهر بنجلون في "**أن ترحل**" أو المكتوب باللغة العربية عند علي أفيلال في رواية "رقصات على حافة الموت"[10]، التي تناولناها بالدرس والتحليل، والمتمثل في: استغلال الغرب للمهاجرين المغاربة عمالا شرعيين، ومثقفين غير شرعيين، ومهاجرين سريين، وليس الاستغلال الجنسي إلا الوجه الآخر للاستغلال المادي، وامتهان كرامة الإنسان بإسقاط الشرعية عن كل من ليس لهم أوراق إقامة، أو عقود عمل تحفظ كرامتهم، وتحمي حقوقهم الشرعية والمدنية الإنسانية.

3 - الغلاف الأول:

يملك الغلاف الأول والرابع من كل كتاب قيما جمالية وتواصلية وإشهارية، وينبغي له أن يكون خير معبر عن مضمون أو موضوع الكتاب - الرواية – لأنه الواجهة التي تحتوي على أهم العتبات المحيطة بالخطاب الروائي، وهي الجسر الذي يربط بين القارئ وعوالم الخطاب الروائي، لذلك يحتوي على اسم صاحب الكتاب (متداول، غير متداول، اسم جديد على الساحة، رجل أو امرأة، محترف أو هاو...)، ويحتوي أيضا على العنوان الذي يشير إلى موضوع الكتاب، وهو الذي يتوسط صفحة الغلاف الأول بارزا ومثيرا، بالإضافة إلى المحدد الأجناسي (رواية، أو قصص قصيرة، أو شعر أو مسرحية...) والعناوين اللاحقة المفسرة لجزئية من جزئيات الموضوعة الرئيسة في الكتاب.

ورواية "**أن ترحل/ Partir**" في ترجمتها إلى اللغة العربية، وقد قام بها بسام حجار، وهي عملية هامة وضرورية، تقوم بإعادة توطين العمل الأدبي في تربته الأصل: اللغة العربية، وكل مصاحباتها، من ثقافة عالمة وشعبية، كما أنها هجرة معاكسة للنص الروائي، تشتمل على هذه العتبات الهامة التي تتخذ كمداخل للتعرف على العوالم والفضاء الروائي المقترح على القراء: العنوان، وصاحب العمل، والمحدد الأجناسي، بالإضافة إلى اسم المترجم، ودار النشر، لكن أهم عتبة، وهي الصورة الفوطوغرافية.

جعل مصمم الغلاف من الصورة الفوطوغرافية أرضية للغلاف الأول واضحة وخافتة للغلاف الرابع الذي يحتوي على كلمة الناشر [غالبا]، ولم يضعها للزينة في وسط الغلاف، وكتبت باقي العتبات الهامة عليها، وأهم ما في الصورة مؤشراتها على الانتظار القاتل لثلاثة شبان يولون ظهورهم للمصور، ويتطلعون إلى ما خلف البحر الفاصل بين واقعهم الصعب وحلمهم بالرحيل بعيدا حيث يمكنهم البداية من جديد، وحيث الاغتراب، والمنفى، وأمر أخرى تكشف عنها الرواية، وبين موقع جلوسهم المرتفع وموطن أحلامهم البعيد، تمتد المدينة

بعمرانها وميناىها، وأشجارها.

إنها صورة فوطوغرافية معبرة عن فضاء الرواية، وعن واحد من أهم أسباب هجرة الشباب المغربي (وغيره من أطفال ونساء وكهول...) والمتمثل في البطالة، والأحلام المجهضة.

-4 بناء الخطاب:

الخطاب : هو كلٌّ قولٍ مكتوب أو شفاهي أو مصور، أو عبارة عن رموز وإشارات، وله دالة. أي أنه يؤدي وظيفة تواصلية ومعرفية، وله معنى في ذاته.

وقد اختلفت التعريفات النقدية لمفهوم الخطاب، وتداخلت فيما بينها، لهذا أقترح التعريف أعلاه، وأضيف إليه خاصية أخرى ذات طبيعة شكلانية أو بنائية محض، وهي أنه الشكل الخارجي لمنظور السارد، وترتيبه للأحداث والوقائع، والمتواليات السردية التي تكون مجموعه.

بذلك نكون أمام مفهوم متكامل «للخطاب» صيغة ومحتوى. وهو ما سيسمح لنا بالتمييز بين صيغة بناء الأحداث من منظور السارد، لأن كل عمل سردي لابد له من سارد، ومن وجهة نظر محددة تقترح «الخطاطة السردية» الممكنة والمناسبة للمحتوى، أي مناسبة «للقصة» المروية.

من أي زاوية يروي السارد القصة في رواية «أن ترحل»؟

ينبغي الإشارة أولا، وهذه نقطة هامة، إلى أن الصيغة التي كتب بها الطاهر بنجلون روايته «**خطية**» لأنها لا تعتمد كثيرا على الاسترجاع أو الاستذكار بالعودة إلى أحداث الماضي. فالمعينات الزمنية أو «المؤشرات الزمنية» كلها تشير إلى المحطات المتتالية التي عرفها المغرب حتى وفاة الملك الحسن الثاني وبيعة الملك محمد السادس قبيل فجر الألفية الثالثة، إيذانا بالتحول السياسي والاجتماعي اللاحقين. يقول السارد في الفصل ما قبل الأخير، في العبارة الأساس التي ستنتهي بها القصة (الحكاية الإطار)، والذي سيمتد على مستوى بناء الخطاب بفصل أخير جاء عبارة عن رحلة «مخاتلة» تبدو حينا رحلة معاكسة نحو المغرب موطن الأجداد والأصل، وحينا آخر تبدو رحلة أبدية وأخيرة نحو المطلق (الموت)، وهو تفاوت بين بناء «القصة» وبناء «الخطاب» في رواية «أن ترحل»: «كانت سعيدة، ولم تسع لفهم سبب سعادتها المفاجئة. وضعت رأسها تحت المياه الباردة، ثم رفعته مستقيمة في وقفتها، لم تشأ أن تجفف شعرها، فهي تعشق أن تسيل قطرات الماء، متمهلة، على كتفيها وصدرها. كانت وحدها، ولم تكن في تحتاج إلى وجود أحد معها. فيما بعد، خلال الأمسية، شاهدت على التلفزيون إعادة بث لمراسيم دفن الملك متبوعة بمشاهد مبايعة لشاب بادي التأثر وعليه الآن أن يحمل شعلة سلالة مالكة يرقى ملكها إلى عدة قرون من الزمن.

في تلك اللحظة قالت في سرها إن الوقت قد حان للرجوع إلى المغرب.»[(11)].

هناك إذا خطية في تتابع وتنامي الأحداث في الحكاية الإطار، وهي حكاية «**عازل**»، تنتهي بنهاية مرحلة سياسية وبداية مرحلة سياسية أخرى، يرى فيها المغاربة نقطة ضوء للخروج من السكتة القلبية، ورأوا فيها أمل تحقيق غايات وإصلاحات اجتماعية جذرية تحد من هدر الطاقات العضلية

والفكرية والعلمية المغربية، ورأوا فيها فرصة للتعبير عن انتمائهم لأرضهم ووطنهم وثقافتهم وحضارتهم العربية، وهذا اختلاف آخر بين رواية «**حراگة**» لماحي بنبين ورواية «**أن ترحل**» للطاهر بنجلون الذي مافتئ سارده وشخصياته الروائية التعبير عن الارتباط الوثيق بالوطن، رغم شعورهم ب «الحكرة» وعدم الجدوى. يقول الجزائري «قاسم الدجودي» في رواية «حراكة»: «... لقد عرفت كثيرا من المهاجرين الذين قرروا، بين عشية وضحاها، ألا يعودوا إلى بلدهم أبدا.»[12]، وتقول شخصية «الحاج» لشخصية «سهام» في رواية «أن ترحل»:» خففي عنك يا ابنتي، فحتى لو رحلت عنه سوف تشتاقين إلى بلدك ما حييت. إن تعلقنا بالمغرب أقوى منا، ويستحيل أن ننساه تماما، إنه يعلق بالمعنى الحرفي للكلمة مثل مقلاة، ولا يسعنا أن ننساه. لقد سافرت كثيرا في شبابي، وبفضل وفرة المال الحرام، وعدم اكتراث الأهل، سافرت بعيدا والغريب أنني حيثما حللت كنت أشتاق إلى المغرب.»[13].

هذا التفاوت في الموقف ليس سوى نقل أمين لما يتفاعل داخل شخصية المهاجر، وأسباب رحيله وهروبه. وقد تبين في رواية «البعيدون»[14] لبهاء الدين الطود فكرة التوفيق بين الإقامة في الوطن وفي البلد المضيف، رغم حالات الإحساس بالحنين الجارف الذي يعصف بشخصية «إدريس» بين الفينة والأخرى، كلما قست عليه الغربة والوحدة. يقول «إدريس» مثلا: «كم أنا مشتاق لدار مغربية، رائحة الحصير في حصنها، دالية خضراء يخترقها شعاع شمس بلادي، زقزقة طائرين يزيح أحدهما الآخر ليستأثر بحبة عنب قبل نضجه، وتكون الغلبة للأقوى، كما هو شأن الإنسان وحتى الدول.»[15].

أما علي أفيلال الذي يقيم متنقلا بين الدار البيضاء وباريس فإنه متشبث بالبلد المضيف لما يمنحه له كمهاجر عامل من اطمئنان، فيقول: «باريس المظلة التي أحتمي بها من خوف الأيام.»[16].

تتمثل الإشارة الثانية في توظيف الكاتب فعل «الكينونة» عند تقديم كل فصل أو التعريف بكل شخصية من الشخصيات الروائية. لهذا الفعل مهمتان: الأولى رئيسة تسهم في بناء «الخطاب»، وتنويع حلقاته المتراصة، بحيث تبدو المتواليات السردية الخاصة بإضاءة جوانب من الشخصية الروائية المستحدثة في السياق الروائي كبنيات مستقلة عن المسار السردي الذي تبنيه القصة، وهو ما يقرِّب المسافة بين زمن الخطاب وزمن القصة، والمهمة الثانية لها تأثير على «القصة» [مادة الحكي]، حيث تسمح للسرد بالتنامي والتطور وتسمح بمبدأ الترابط والانسجام بين مجموع أطراف الحكاية، ولهذا علاقة وطيدة بالإشارة الثالثة.

وتظهر الإشارة الثالثة في العناوين (العتبات) الداخلية للفصول، وجلها - باستثناء الفصل الأخير- أسماء للشخصيات الروائية، ولها وظيفتان، هما:

رسم الخطاطة السردية للمحطات التي تبني الرؤية الشاملة للخطاب.

إبراز طريقة الكاتب في تشييد مبدأيِ التّنامي والتّرابط[17] السرديينْ.

تنبئنا هذه الإشارات الثلاث بأن نوع الرؤية السردية في رواية «**أن ترحل**» رؤية من الخلف، يتحكم فيها السارد بكل المحافل السردية، ويعلم أكثر من كل شخصية روائية أخرى، لكنه سارد

ليست له سلطة مطلقة، بل يسمح ببعض الحق لشخصياته عندما يترك لها فسحة البوح عبر كتابة **الرسائل:** رسالة «عازل» إلى بلده المغرب بعيد الرحيل عنه، أو قراءة **المذكرات:** مذكرات والد «ميكال» التي تصف رحيل الإسبانيين المضطهدين في عهد حكم الجينرال «فرانكو» إلى الجنوب، إلى المغرب بداية الخمسينيات من القرن المنصرم أم إلى الأرجنتين (أمريكا الجنوبية) كما بين رشيد نيني في «**يوميات مهاجر سري**»[18]، وأيضا عندما يسمح لبعض شخصياته بالتدفق في الكلام الداخلي عبر تقنية **المونولوج** (الحوار الداخلي)...

5-بناء القصة:

القصة هي مادة الحكي، أي الأفعال والأحداث في تسلسلها، ولا تقوم القصة إلا بتوافر المكونات الأساس كالشخصيات الروائية، والأحداث والفضاء الزمني والمكاني، ثم الحبكة (الخيط الناظم) الذي يشد أطراف المحكي ليجعل منه وحدة (متواليات سردية) متنامية ومترابطة ومنسجمة[19].

إذا كان الخطاب هو البناء الخارجي للرواية كنوع أدبي، فإن المحكي يمثل الخطاب الداخلي لكل قصة منفصلة تتكون منها مادة الرواية. وقد بينا في رواية «**من يبكي النوارس؟**»[20] لزهرة المنصوري أهمية القصة في الرواية – وهذا مدار الكتاب الحالي، ودراسة القصة في بنائها عموده الفقري- وبينا كيف أن الرواية لا تتكون من نوع واحد من القصة، بل هي عبارة عن مجموعة من القصص المتفاوتة في الأهمية والدور في بناء مادة الرواية، وقسمناها إلى القصة الإطار، والقصة الصغرى، والقصة الأصغر. ويمكن تقسيمها إلى أكثر من ذلك، حتى نصل بها إلى القصة الخبر التي لا يحاول السارد تنمية أحداثها وتوسيع موضوعتها لتتحول إلى قصة أصغر أو صغرى.

ورواية الطاهر بنجلون «**أن ترحل**» نموذج لهذا النمط من البناء في القصة. فكل شخصية روائية تصلح لأن تكون قصة مستقلة في فصل خاص، كما يمكن أن تكون عملا مستقلا بذاته في كتاب، لكن الكاتب اختار لها مسارا ومصيرا آخرين يتمثلان في التضافر من أجل بناء القصة الإطار، وهي قصة شخصية «عازل». من القصص الصغرى الأساس في بناء محتوى الرواية، نجد:

قصة ميكال.

قصة كنزة.

قصة سهام.

قصة سمية.

قصة مليكة.

تكتسب قصص هذه الشخصيات الروائية المتخيلة أهميتها من خلال نوع العلاقة التي تربطها بالقصة الإطار، وبأنها تشكل لبنات يقوم عليها صرح الحكاية الإطار، فلا يمكن، والسارد يحبك قصة «عازل»، التغاضي عن شخصية «ميكال» الروائية، لأنها القناة التي ستبرز لنا جوانب هامة من شخصيته، ووعيه، كما أنها شخصية ضرورية للانتقال ب «عازل» بعيدا عن مدينة طنجة، وفي الوقت ذاته يفرد السارد مساحة واسعة لشخصية «ميكال» مضيئا الكثير من عوالمها الخاصة والحميمة، التي انتقل بها السرد من مجرد شخصية مساعدة إلى شخصية رئيسة، فاعلة ومشاركة في

بناء العمل الروائي.

تتجلى الوظيفة السردية والاجتماعية لشخصية «ميكال» في انفتاح النص الروائي على ظاهرة الشذوذ الجنسي، وعلى واحدة من وسائل الهجرة التي يتبعها المهاجر اليائس للوصول إلى هدفه: الرحيل بعيدا عن بلده، وبالتالي الابتعاد عن الفقر والحاجة والفاقة والبطالة، وشماتة الأهل والجيران، والرفاق الذين يعرفون كيف يحصلون على وظائف العمل وفرص السفر غير المتاحة للجميع. لشخصية «ميكال» دور آخر يبرز من خلاله التناقض في سلوك الشخصية الروائية المتخيلة، والذي يظهره مسار تحول وضعياتها كما صاغتها شخصية «غابريال»، أو كما يدل عليه دخول «ميكال» في «الإسلام» وتحويل اسمه إلى «منير»، وتبنيه طفلين يتيمين من المغرب.

يقول «غابريال» لعازل عن صديقه «ميكال»: «ميكال ليس هو الشخص الذي تعرفه، لقد ابتكر لنفسه شخصية ما، لكنه، على نحو ما، يسلك الطريق الذي سلكته أنتَ. لقد نشأ في كنف عائلة فقيرة. وكان على والده أن يهاجر إلى المغرب ثم إلى فرنسا، وأن يعمل هناك في مرفأ مرسيليا. كانت أمه تعمل حاجبا لعمارة سكنية، ولكي تبقى على قيد الحياة اضطرت إلى التخلي عن ولديها لتتعهدهما مصلحة «الرعية الاجتماعية». وفي مثل سنك كان ميكال معوزا أكثر مما أنت عليه اليوم. وحين تسنى له أن يغادر أسبانيا غادرها طلبا للنجاة. وكانت فرصته شبيهة بفرصتك أنت، إذ كان عليه أن يرتبط برجل، وهو لورد إنكليزي، ثري ومتنفذ، معقد وصارم. أراد اللورد أن يجعله محظيه لأن ميكال كان وسيما جدا، ولدى وصوله إلى بريطانيا أسكنه إحدى ممتلكاته. كان ميكال عشيقه وعبده المتفاني، خادمه وفراشه وكان اللورد يرغمه أحيانا على مضاجعة شقيقته العانس العجوز التي نفر الجميع منها...»[21].

المقارنة التي يقوم بها «غابريال» بين شخصية «ميكال» الإسباني و «عازل» المغربي لا تخفى رمزيتها، إنها محاولة لإبراز التشابه بين الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي مرت بها إسبانيا ولم تخرج منها إلا بفضل المساعدات الأوروبية (السوق الأوروبية المشتركة)، والظروف التي يمر بها المغرب وجعلت العديد من شبابه يفضل الهجرة إلى الخارج بطريقة شرعية أو غير شرعية طلبا للنجاة، وحفاظا على البقاء والحياة الكريمة.

نجد الإلحاح ذاته على هذا التشابه بين جيراننا الذين بدأت تفصلنا عنهم مسافة أكثر مما هي حقيقة الجغرافية أربعة عشر كيلومترا، نجده في رواية «**البعيدون**» لبهاء الدين الطود التي مرت بنا دراستها في هذا الكتاب. وتقديم الكاتب (الطاهر بنجلون) لهذه الحكاية الصغرى الموسعة للحكاية الإطار ليرد فيها على سوء التعامل الذي يلقاه المغاربة هناك على التراب الإسباني، وإشارة إلى الرواسب النفسية والتاريخية والسياسية التي لم يتمكن «المتخيل» الإسباني تجاوزها: أي التواجد العربي في شبه الجزيرة الإيبيرية قبل حوالي ثمانية قرون من الزمن، وقد رصد رشيد نيني في «يوميات مهاجر سري» ذلك عندما وصف الاحتفالات السنوية بيوم طرد آخر الملوك العرب[22].

أما قصة إسلام «ميكال/ منير» فيقول عنها السارد:» حمل ميكال على محمل الجد البالغ مسألة اعتناقه الإسلام الذي كان، طبعا، يعرفه بعض

المعرفة. اشترى كتبا حول الثقافة الإسلامية، وسيرة النبي محمد وترجمة جديدة للقرآن. قرأ، وعاود قراءة بعض المقاطع. كان يهتم بكل ما يتصل بهذه الديانة. ويبدي فضولا وحبورا لافتين لاستغراقه في عالم يقاربه ويظن، مخطئا، أنه يعرفه حق المعرفة. اكتشف أن الإسلام لا يختلف حقا عن المسيحية إلا في الجانب المتصل بمريم ويسوع...»[23].

قصة «كنزة» أخت «عازل» تلعب أدوارا سردية هامة وتبني محافل خاصة توسع من مساحة المحكي، ولا تَقِلُّ عن قصة «ميكال» وظيفيا، ومثلها تُبْرِزُ تلك العلاقة الصعبة والمتفاوتة بين «زمنية الخطاب» الروائي و «زمنية القصة» وتبرز «التعقيد» البنائي والتركيبي للمحكي في القصة الإطار، كما يقول تزفيطان تودوروف: «فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة.»[24].

إن القصص التي يتركّبُ منها النص الروائي في «أن ترحل» هي العامل الأساس في التعقيد الذي يتحدث عنه تودوروف، وهناك عوامل أخرى تتمثل في تقنية من التقنيات الأساس عند الكاتب، والتي من خلالها يحافظ على انسجام الخطاب الروائي ويضمن تناميه وترابطه، وهي توليد المسارات السردية عبر إدراج شخصيات روائية جديدة ذات صلة بالشخصية الروائية المحورية «عازل» أو بالشخصية الروائية الثانية الأكثر أهمية في الرواية «ميكال»، أو شخصية «كنزة». إن تلك الشخصيات المستحدثة خلقت مسارات جديدة أقل أهمية على مستوى الخطاب، ولكنها ذات قيمة كبرى على مستوى بناء المحتوى (القصة)، وتفريع جيوبه الجديدة (روافده).

من القصص الأصغر التي تولدت عن ذلك:

قصة العافية.

قصة نور الدين.

قصة الحاج.

قصة للازهرة.

قصة بشرى الحسناء.

قصة محمد العربي.

قصة عبد السلام.

قصة عباس.

قصة ناظم.

قصة فلوبير.

قصة غابريال.

هذه القصص الأصغر لها وظيفة بنائية، تتمثل في تنمية السرد عبر توليد المتواليات الحكائية، والخروج بنمطية وخطية سرد الأحداث إلى البناء الفسيفسائي المركب. إلا أن الطاهر بنجلون يبني التركيب ضمن وحدة «الحكاية الإطار» التي تضمن للسرد انسجامه، وترابطه، وللقصص الأصغر وظيفة معرفية، تتمثل في إضاءة الجوانب الغامضة في بناء الشخصية الروائية المحورية، أو حتى في التعريف بالشخصية الروائية الثانوية (الملحقة)، وإذا اعتبرنا كل شخصية روائية مولدة لمجموعة من الأفعال الكلامية والأحداث ذات الإحالة المرجعية الخارجية، فإن القصص الأصغر تكون بذلك نافذة مفتوحة على الوقائع الاجتماعية والسياسية والثقافية للمرحلة التي تجسدها الشخصية الروائية (المحورية) أو (الملحقة)، فشخصية «العافية» تشير في الواقع إلى ملف «تهريب البشر»، والسمسرة في أرواح المغاربة

اليائسين، وشخصية «عباس» ترسم الوضعية الصعبة التي يحياها المهاجر السري، كالاستغلال الجسدي والمالي، وهضم الحقوق المدنية والسياسية والقانونية والإنسانية، وتبرز شخصية «الحاج» الفساد المالي والأخلاقي لبعض الشخصيات النافذة في المجتمع، أما شخصية «محمد العربي» فإنها تظهر صورة مثلى للشباب المغربي اليائس المهاجر والذي يسقط طعاما سائغا بين يدي جهات مشبوهة ومتخصصة في استقطاب «النعاج الشاردة» التي يصدق فيها قول الشاعر العربي الحكيم (زهير بن أبي سلمى): «ومن يغترب يحسب عدوا صديقه.. ومن لم يكرم نفسه لم يكرم.»[25]، وشخصية «نور الدين» نموذج لضحايا الهجرة السرية وقوارب الموت والسمسرة البشرية، وتمثل شخصية «مليكة» الاستغلال داخل البلد للفتيات المعوزات من قبل بعض الشركات المحلية والدولية، وهضم حقوقهن واستغلالهن كأيدي عاملة رخيصة... إلخ.

6- تركيب:

ما الذي جاءت به رواية الطاهر بنجلون «**أن ترحل**» في موضوع الهجرة عموما و«الأدب المهاجر» محور هذا الكتاب؟

لقد انتقلت بالخطاب الروائي الذي وقفت عنده رواية الماحي بينبين «حراگة» في مخاطر الهجرة السرية، ومواجهة هؤلاء اليائسين رجالا ونساء وأطفالا دون تردد للموت غرقا في عمق البحر الأبيض المتوسط، طمعا في حياة أفضل والفوز بفرصة جديدة لبناء وضعية اجتماعية جديدة. لقد جاء رواية «**أن ترحل**» لتنقل واقع المهاجرين السريين في إسبانيا، والمشاكل الخطيرة التي يتخبطون فيها، والامتهان الذي يمارس عليهم كوضعيات هامشية، مجردة من كل حق في العمل القار، و في التنقل بحرية، أو حتى التعبير عما يتعرضون له من انتهاكات جسيمة لحقوقهم الإنسانية، وبينت بأن الهجرة السرية (الهجرة غير الشرعية) ليست إلا مصيدة بشرية كبيرة يستفيد منها سماسرة الإنسان بتحويله إلى سلعة رخيصة بلا كرامة، أو حق في المساواة والتعبير والرأي والعمل والتعلم... أي انتهاك أهم المبادئ التي تتفرع عنها الحقوق المدنية والسياسية والثقافية التي ينص عليها «**الإعلان العالمي لحقوق الإنسان**»: الكرامة، والحرية، والمساواة. وقد بينت كذلك الصورة البشعة التي يُرحَّل بها المهاجرون السريون إلى بلدانهم الأصلية، كما في المثال التالي: «لقد بلغها أن وزارة الداخلية استدعت عشرات من الماليين والسنغاليين من المقيمين بصفة غير شرعية، واعدة بمنحهم وثائق إقامة شرعية. فامتثل هؤلاء وحضروا في الموعد المحدد، ولشدة ما أحسن رجال الشرطة استقبالهم والتعاطي معهم عقدوا حلقات الرقص أمام المخفر. عقب ذلك قدموا لهم شرابا ساخنا وشطائر بالجبن خالية من لحم الخنزير الأمر الذي رأى فيه المهاجرون بادرة حسنة. بعد وجبة الطعام هذه، أدخلوهم إلى ردهة فسيحة الأرجاء وغفلوا عنهم لما يزيد على الساعة من الوقت ريثما تفعل المنومات التي مزجت بالشراب فعلها...»[26].

هذه الواقعة (ترحيل إسبانيا للمهاجرين السريين إلى السنغال) تداولتها الصحافة الغربية، وترحيل المهاجرين من إيطاليا إلى ليبيا، نموذج لانتهاك حقوق الإنسان، وهي أيضا تسلط الضوء على ما يعانيه ويتعرض له المهاجر السري من ظلم وما

تمارسه بعض البلدان المضيفة من شطط خولته لها القوانين الصارمة الجديدة ضد الهجرة، التي وصفها خوان غويتصولو بالخطاب الشكيزوفريني[27].

هناك موضوعات اجتماعية وسياسية وثقافية وعرقية لم تغفلها رواية الطاهر بنجلون «**أن ترحل**»، التقت فيها مع رواية «**البعيدون**» لبهاء الدين الطود، مادام الفضاء الذي اختاراه واحدا، هو (إسبانيا)، وبالتالي كان من الطبيعي ظهور الصراع الخفي والبعيد بين الجارتين؛ إن «**المورووس**» خطر يتهدد الاستقرار في البلد الحديث النماء، والطامح لنسيان ماضيه القريب، ماضيه في المغرب كدولة مستعمرة مستنزفة لخيراته: دولة فقيرة تستعمر شمال بلد تحت الحماية الفرنسية، ويتخبط في بعض المصاعب، فماذا كان بإمكانها أن تفعل؟ أن تغادره دون أن تترك بصمتها عليه كما فعلت دول أخرى. يقول «**ميكال**» ل «**كنزة**»:» أتعلمين يا حلوتي أن الأسبان الذين احتلوا المغرب كانوا أناسا معدمين لا يمتلكون الإمكانيات التي امتلكها الفرنسيون. جند فرانكو أفضل عناصر جيشه من الريف، ثم أهمل كل ما من شأنه مساعدة هذا البلد على النمو، على الحياة. لم ين هناك منشأة تذكر، لا سدود ولا طرقات؛ صحيح أن المستشفى الأسباني كان موجودا غير أنه كان في عهدة الراهبات. كانت حقا حقبة عصيبة! وربما لهذا السبب لم ير المغاربة يوما إلى الأسبان بوصفهم مستعمرين حقيقيين. وبالمقابل احتفظ بعض الأسبان بعقدة تفوقهم على المغاربة، **لوس موروس**، كما يقولون.»[28]. ثم إن الإسبانيين لم ينسوا يوما الوجود العربي على شبه الجزيرة الأيبيرية قبل ثمانية قرون، وما خلفوه هناك من عمران حضاري ومن معرفة وثقافة متطورتين.

على مستوى بناء النص الروائي: خطابا وقصة فقد تبين أن الرؤية الخطية المتحكمة في الحكاية الإطار، تحولت مع تنامي السرد وتشعبه عبر الحكايات الصغرى والحكايات الأصغر منها إلى بناء فسيفسائي محكم ومنسجم، فجاء كل مستوى متميزا بخصائص تحدده، كما يلي:

الحكاية الإطار: تقوم بوظيفة الانسجام عبر مبدأي التنامي والترابط.

الحكايات الصغرى: تتميز بأنها ذات امتداد في المتن السري، وتنهض بأدوار جمالية، واجتماعية... قوية الإحالة على المرجع الخارجي.

الحكايات الأصغر: قصيرة النفس وبلا امتداد، يقتصر دورها على إضاءة جوانب من الشخصيات الروائية بأنواعها وأصنافها وأدوارها في المتن السردي، وفي ترميم الحكاية الإطار وسد ثغرات الحكايات الصغرى، وتقوم بالإحالة كذلك على المرجع الخارجي ولو بالاختصار أو بالتلميح.

إنها رواية ذات أهمية كبيرة في تشريح الوضعية غير الإنسانية لشخصية المهاجر السري في البلدان «المضيفة».

بِعَكْسِ عَجَلَةِ فِرْجِيلْ

محمد بنطلحة

«فَوْقَ غَيْمَةٍ وَلاَ أَقَعُ.»
داَلْيا رافيكوفيتش

قبل بضعة أيام وأنا أتصفح جرائد الصباح وقعت عيناي على الخبر التالي: «**سيميائيات الشعر. قراءات في تجربة محمد بنطلحة الشعرية**». للتو، قلت مع نفسي : لا مناص. سوف أكون في الموعد. توقعت المتعة والفائدة. فالموضوع خصب، والمحافل (الجامعة، الكلية، الشعبة، مجموعة البحث) لها وزنها وإشعاعها. والأسماء المساهمة لها سمعتها ومكانتها. ثم إن الهاجس هاهنا ليس دفتر التحملات، ولكن البحث العلمي وما يقتضيه من دقة وموضوعية.

خبر مثل هذا بث الحيوية في أطرافي. مخيلتي انتعشت. والتداعيات أخذت تتقاطر: مادلينة مارسيل بروست. جريدة جاك بريفير. ملاعق تـ.س. إليوت. شاي بول لولز في الصحراء، وشاي غريغوري كورسو في مقهى الحافة، محمود درويش هو الآخر مثل أمامي، ومن ورائه صوت مارسيل خليفة: **أحن إلى خبز أمي وقهوة أمي**. محمد شكري أيضا من خلال رائحة **الخبز الحافي**. كم دلالة! كم سياق! والمرجع هو هو. أيتها المخيلة! أدميت جرحي. وزدت فضولي .

للحقيقة، ليس الفضول المعرفي وحده هو ما أخذ بتلابيبي عند هذه العتبة. كان هنالك أيضا ذلك التشابه القوي بين صورتي المنعكسة على الواجهة الزجاجية للمقهى، وصورة الشاعر المرفقة بالخبر. لمست وجهي بكلتا يدي حتى أتأكد من أنني لست من ورق، بل من لحم ودم. وأنني شخص آخر غير هذا الذي ينظر إلي من بين أعمدة الجريدة بريبة غريبة، وغير ذلك الذي ما زال قبالتي، في الواجهة الزجاجية للمقهى، لا يغادر صغيرة أو كبيرة من حركاتي دون أن يقوم بمحاكاتها، لهذا وفي رمشة عين، قفزت إلى ذهني فكرة أفلاطون عن العوالم الثلاثة. ولكنني سرعان ما استبعدتُ الفكرة. فأنا في

كامل وعيي، وأنا جالس في مقهى وليس في كهف. ثم إنه ليس وراء ظهري لا نيران ولا أشباح.

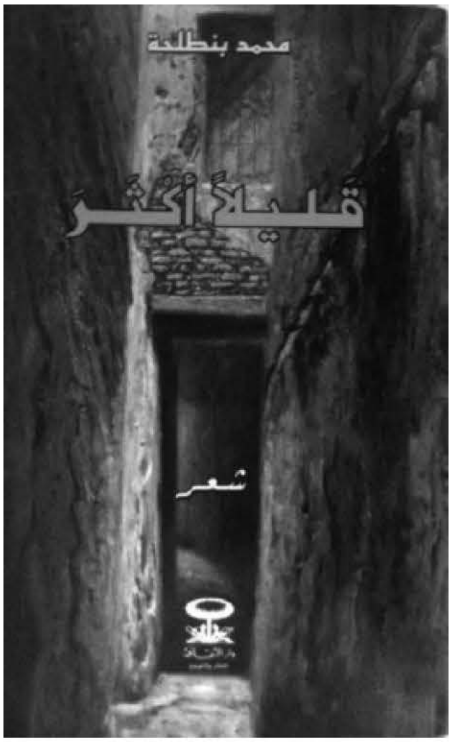
في هذه الأثناء، نهض أحد الزبناء من مكانه. ثم تقدم مني وصافحني بحرارة وهو يوجه الكلام إلي على أساس أنني هو الشاعر **محمد بنطلحة**. عقدت الدهشة لساني. تلعثمت. وفي الأخير، بلعت ريقي، وقلت له: لا، ياسيدي! ليس هذا هو اسمي. ألم تقرأ الفصل XI من الأوديسا؟ **أنا اسمي: لا أحد. هكذا يناديني أهلي ومعارفي**. وهذا هو ما قلته في «**بيان حقيقة**» سبق لي أن نشرته في جريدة **الاتحاد الاشتراكي** (عدد 7537 بتاريخ 2004.04.02) وهو البيان الذي لعلك قرأته في حينه، والذي كان في نيتي أن أعيد نشره لاحقا في كتاب ارتأيت أن يكون عنوانه : «**كذبت على نفسي**» لاعتقادي أنه عنوان مناسب. مطابق لمقتضى الحال. يقول حقيقة النص. ويستجيب - سواء باعتباره كيانا مستقلا أو مجرد منطقة حدودية - للمعايير التي استقرأها ذوو الاختصاص، وفي طليعتهم رولان بارت، والتي تنص على أن من شأن العنوان أن يسمح بالتعرف على نمط الخطاب ونوع النص. وأن يخبر عن المضمون. وأن يفتح شهية القارئ.

للأسف، تصرف أحدهم من وراء ظهري. لا لشيء، فقط لأنه يحمل اسمي. تسرع ونشرالكتاب تحت عنوان آخر : «**قليلا أكثر**». هل هذا عنوان؟ من أين للقارئ أن يدخل من خلاله إلى حقل الممكن؟ كيف يعبر إلى أجزائه : سباحة على الظهر؟ أم فوق دراجة نارية ؟ من باب المحايثة ؟ أم من باب التعالي ؟ بالله عليك! قل لي. ماذا أفعل وقد خاب أفق انتظاري؟

كنت أنتظر أن يحيل العنوان، على الأقل، على المعنى المراد. أقصد : تقريظ الكذب. فأنا لي وجهة نظر مختلفة عن تلك التي عبر عنها جان جاك روسو حين كان يتجول لوحده، وقال في «**النزهة الرابعة**» ما أترجمه بتصرف هكذا : «**الكذب على النفس تدجيل**». ولكن، للأمانة العلمية وتلافيا للوقوع في عكس المعنى، أورد هاهنا كلام الرجل كما قاله بعظمة لسانه :

«Mentir pour son avantage à soi-même est une imposture»

ماذا أفعل إذن وأنا كلما وقعت على ثقب في جدار اللغة، وحاولت أن أعبر منه إلى صلب المعنى وقعت على أفعى مجنحة ومن ورائها شعوب وقبائل؟ هل أتجاهل السؤال برمته وأشرب السم ؟ سبقني سقراط. لا شك بعد أن فهم جيدا أن كل شيء، في هذه الدنيا، بمشيئة اللسان: الحياة والموت. عند الضرورة أفعل. ولكن، أنا لست سقراط. هو، مهما حاول أن يكذب فسوف يفضحه نهج سيرته الذاتية (الزوجة سليطة اللسان، الأم قابلة، الأب حفار قبور). وهذا ما كان يخشاه. ولذلك، لربما



أيضا، ذهب ولم يترك وراءه أي عنوان. والغريب أنه ذهب مثلما جاء: يمشي وهو يتكلم. ذلك من حقه، فهو فيلسوف. أما أنا فغاية ما أصبو إليه أن أكون[أولا أكون] شاعرا. سؤال الكينونة عندي هو الأساس، مصيبتي أن الشاعر، من بعض النواحي، ليس كالفيلسوف. إنه [كالآلهة عند الإغريق] لا يتكلم كثيرا. ولكن، كل ما يقوله يحدث. أنا ما حدث أن قلت شيئا وحدث. بالعكس، أنا لا أتكلم إطلاقا. أكتفي بـ«**النصبة** «مثلما بَيَّن وتبيَّن الجاحظ. والمفارقة أنني، في كل مرة، أكتشف أن هنالك من يتكلم بلساني : في الهاتف، في البريد الإلكتروني، في الفايس بوك، على صفحات الجرائد، فوق الجدران.. إلخ. علما أنني لم أفتح باسمي – على حد ما أعلم إلى حد الآن – أي صفحة أو أي حساب في أي موقع أو أي شبكة أو أي روم. قد يكون انفصام الشخصية هو السبب. من يدري؟ فأنا أحار كثيرا قبل أن أقطع أي طريق، ولا سيما طريق الحبر. لربما لأن المعاني غير مطروحة فيه، ولكن في الطريق العام. ناهيك عن أن الأشجار التي تمتد على جانبيه لها عيون وآذان. يا ألله ! كم شجرة نسب لي ! كم عم ! وكم خال!

هاهنا رأيت أوداج صاحبي تنتفخ. كان ما يزال منتصبا أمامي والعرق يتصبب من جبينه بغزارة. منظرها ذاك جعلني أتقمص شخصية ألوسوس بيرتران وأشفق عليه. طلبت من النادل أن يقدم له كأس ماء. ثم أمسكته من مرفقه. وأشرت إليه أن يجر كرسيا وأن يجلس حتى يستوي الكلام بيننا. قبل على مضض. ولكن ما أن استوى في جلسته حتى هب صائحا في وجهي: ما هذا؟ درس افتتاحي في غير أوانه، ومن غير عنوان؟ مشروع مقالة تنتصر فيها للكوفيين الذين يذهبون إلى أن «**الإسم مشتق من الوسم وهو العلامة**» على حساب البصريين الذين يذهبون إلى «**أنه مشتق من السمو وهو العلو**»؟ كن في غاية «**الإنصاف**». أم هذه مداخلة أنت بصدد إعدادها حول تجربتك الشعرية بقصد تقديمها، خلال بضعة أيام، في ندوة «**سيميائيات الشعر**» في الدار البيضاء ؟ كيفما كان الأمر، لا تغير دفة النقاش. دعنا في ما نحن فيه.

قلت: الأشياء مترابطة. قال : ليس إلى هذا الحد. هاك كتابك. هاك «**قليلا أكثر**». اقرأه صفحة صفحة، من الأول إلى الآخر، دون أن تقفز على السطور. وإن قفزت – ولو بمظلة – في هواء المعنى فحذار من الثقوب السوداء. هاك. اقرأ وسوف تجد أنك أنت بنفسك من ذكرت في ص. 48 اسمك الصريح: **محمد بنطلحة**. قلت: دقق. ذلك شخص لا أعرفه إلا من بعيد، من خلال ما قرأت له أو عنه. والدليل أنني قلت من الأول إن الـ« **اسم مستعار**». ماذا تريد أكثر؟ لدي دليل آخر: أنا من العصر الحجري، وهو من عصر الأنترنيت والتوماهوك والهواتف الذكية. عد إلى الصفحة ذاتها وسوف تجدني أقول في آخرها: **كيف أكون معاصرا له وكل ما بيننا ظلال وأقنعة**؟ هل اقتنعت؟ أم أن «المعاصرة حجاب»؟

قال: بالعكس، أنت الذي عليك أن تدقق أكثر. عد إلى كلود ليفي ستروس وسوف تجده يقول بفصيح العبارة : «**الاسم الشخصي استعارة للشخص**». ركز معي جيدا وسوف تجد كذلك أن الاستعارة هي حجر الزاوية في أي بناء شعري. أين هو الإشكال إذن : في «رؤية المتشابهات»؟ أم في تقليصها إلى أبعد حد؟ في الادعاء ؟ في الاستبدال؟ أم في تعديل المضمون الدلالي؟ ميز أولا بين السمات

النووية والسمات السياقية، ثم رد عليّ.

سولت لي نفسي أن أقول له : ما سَمِعَتْ بهذا لاسمرقند ولا بابل. ولكنني تراجعت مخافة أن أخرج عن الموضوع من جديد. في العمق، ما كان ليكون هنالك موضوع أصلا لو لم تكن هنالك لغة. ما العمل إذن واللغة ذاتها - بما في ذلك الصينية - قد تقي من المطر، ولكن ليس من الرعد. هكذا هي الأشياء منذ أن تجمد الماء في الركب، أو لربما منذ أن أراد الإنسان الأول أن يتخطى العتبة (أي عتبة: عتبة العنوان؟ عتبة النص؟ أم عتبة الروح؟) وإذا به يقرأ فوق باب الحديقة : «**حذار ! كلب شرس**». من أين لي إذن أن أقفز فوق دهر اللغة وأنا أعزل. لا قوس. لا مصباح يد. لا بندقية. ولا حتى عصا؟ من حسن طالعي، فعلا، أن [**كلمة «كلب» لا تعض**]. ليتني أورفيوس! ولكن كيف وأنا ما زلت لم أر وجهي بعد في مرآة أرخيمدس؟ ثم إنني لا أكاد أحسن من وظائف اللغة سوى وظيفتين اثنتين: اللّغْوية (**phatique**) والمرجعية (**référentiel**). أما الشعرية (**poétique**) فبيني وبينها ما بين أوديب وأبي القاسم الطنبوري.

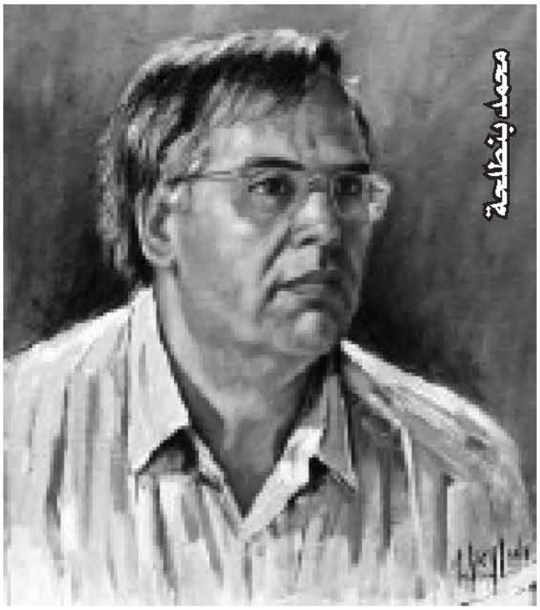
أردت أن أتقصى أكثر فأخذت أقرب جريدة إلى يدي، وفتحتها على ركن الأبراج. ثم ذهبت مباشرة إلى برج السرطان، فأنا من مواليده، ويهمني أن أعرف ما إذا كان صاحب هذا البرج ذا ميول شعرية أم لا، سواء بالفطرة أو تبعا لما تقرره حركات الكواكب والنجوم. وداعا أيتها الأرض! بدأت بالكلمات - المفاتيح فإذا هي : الماء، والقمر، واللؤلؤ. ثم انتقلت إلى طبع صاحب هذا البرج فعرفت أنه متقلب في كل شيء. له حدس قوي. لا يحب الظهور. نصف وقته فوق اليابسة ونصفه الآخر فوق الماء. نصف عاقل ونصف مجنون. هالني ما قرأت. فبعض هذه الطباع طباعي حقا، وهي طباع أي «**بحار فوق اليابسة**» بتعبير رفائيل ألبرتي، لا سيما حين يكون اليأس شاطئ نجاة. ولكن هذه ليست طباع الشاعر، ولا هذا هو المكان الذي يفترض أن يكون فيه. مكان الشاعر وراء الموج، وفي الأعماق. ثمة مدن غارقة. هراطقة. أسماك قرش. حوريات. قراصنة، وأهوال. أنا لست هكذا. أنا أتحرك دائما «**بعكس الماء**». «**لست شاعرا**» إذن.

ليس هذا فقط، بل إن أغلب من قرأت عنهم من مشاهير هذا البرج ليسوا شعراء. على سبيل المثال: يوليوس قيصر. رامبرانت. همنغواي. شاغال. جان جاك روسو. سانت اكزوبيري. هنري الثامن. الحسن الثاني. جورج بومبيدو ...إلخ. كل هؤلاء متعطشون للسلطة، إن لم يكن بالفعل فبالقوة. أنا لا سلطة لي ولو على نفسي. ما أتعسني ! كم حاولت أن أسيطر، بشتى الوسائل، على نفسي! ولكن بلا جدوى. لم يبق غير الشعر. هل من وصفة سحرية ؟ كيف يصير الإنسان شاعرا؟ وكم يلزمه من الوقت. خمسة أيام؟ العمر كله؟ أم أكثر ؟ هذا إذا كان الإنسان - مثلما زعم جان جاك روسو - يولد وهو صفحة بيضاء. أنا أشك في هذا. إنني - بحكم تجربتي في هذه الحياة، وفي أكثر من حياة سابقة - أكاد أزعم،، أنا بدوري، أن أي صفحة بيضاء رحم أو كالرحم. وأنها تتسع لأكثر من جنين، لتوأمين : سياميين، وغير سياميين. لأسرة نووية، لقبيلة. لشعب، بل وللبشرية قاطبة. إن الإنسان يأتي إلى هذه الدنيا وفي عنقه ما لا يحصى من الأحلام المعلقة، والصبوات العالقة كالمذاري أو كالشصوص، ناهيك عن فلتات اللسان، والشهوات التي لا تنطفئ ولو بعد قرون وقرون. أنا بنفسي

كم خالجني الشعور كلما هدني التعب وجلست أنصت، فوق أقرب صخرة على الشاطئ، إلى جسدي أنني نصت إلى محارة تكاد تشرق بريقها من كثرة ما تنوء به من أصوات: أنين غرقى. صيحات باحثين عن الذهب. زفرات غواصين. قهقهات سكارى. قرقعات عظام. سعال. نقيق. وشهيق، أكثر من هذا، كم وجدت نفسي كلما تناولت بأناملي أدنى ورقة وجها لوجه أمام أناس ليس لي بهم أدنى سابق معرفة، أو من الموتى. وما يبعث على الحيرة أنه ما من واحد فيهم إلا وله حساب يريد أن بصفيه معي. فيهم من يطالبني بدين قديم. وفيهم من يسألني عن الشعر: ماذا منح؟ وماذا سلب؟ وفيهم من يشتمني، لا لشيء سوى لأنه يقيم بين جوانحي منذ ما قبل التاريخ وما زلت إلى حد الآن لم أكتب عنه ولا عن حبيبته أي حرف. لعله لم يقرأ بعد: «**أخسر السماء وأربح الأرض**». بل وفيهم حتى من يزعم أنه (هو) أنا حين كنت هزاراً في أحد أقفاص هارون الرشيد. وأن اسمي الفني آنذاك كان أبو نواس. هل هذا معقول؟ في نهاية الأمر، لم لا؟ ألم يقل سيبويه: «**الاسم رجل وفرس وحائط**» ؟ لافض فوه! ولكن، بجد : كم أنا ! كم اسم لي ! كم لسان!كم حنجرة ! وكم فصيلة دم! أنا هاهنا لا أخبر، ولكن أتعجب. وظيفة إضافية إذن : الوظيفة الانفعالية.

عجبا! هذه المرة لم يصعر صاحبي خده. بالعكس، انفرجت أساريره. وعقب في حماس زائد: ألم اقل لك؟ الإنسان يولد وهو شاعر. جميع الناس شعراء بالفطرة، بمن فيهم أنت. أمامك الحاسوب. ادخل إلى غوغل وأنت ترى بنفسك..

دخلت. ثم كتبت : **محمد بنطلحة**. وفي الحين ظهر أمامي : «**فوائد الاغتسال بماء المطر**» خاب



أملي. وخاب أكثر حين ظهر العنوان الموالي: «**أنا شاعر مجهول**». قلت: إذن يتعلق الأمر بشخص ميت. «خَلِيلِيّ»! «قفا نبك» على «**قبر الشاعر المجهول**». هنالك على أكتاف القرين والمضاعف والشبيه والمختلف، كم رأيتني فوق النعش، وفي الوقت نفسه وراءه : بين المشيعين لم أكن أحلم. فقط، هل من دليل آخر بعد هذا على قوة الحضور المتبادل بيننا (نحن الأحياء) وبين الموتى؟ نحضر في أرواحهم. ويحضرون في أجسادنا. أيها الشاعر ! مت أو لا تمت. ذلك هو القبر. أما الشاهدة فمشقوقة. فوقها بعر الآرام. وكل ما يشف من بين شقوقها، بعد حدس وتخمين: **ما أشقى أن يعيش المرء سعيدا!** وفي زاوية غير مرئية : **أفضل طريقة للخلود أن تموت وأن لا يعلم بموتك أحد**. هل بان [نظام] المعنى؟

لهذا الغرض، أخذت من فوق الطاولة منديلا من ورق. وشرعت أرسم فوقه مربعا سيميائيا. غير أنني خشيت أن أتناقض مع نفسي. فأنا - بغض

النظر عن كوني شاعرا أو غير شاعر – أوثر الصفوف الخلفية. لا أقول أبدا: أنا أو لا أحد. أجد للصفة الغفل (**anonymat**) مزايا لا تحصى. وحيثما مررت أمر ولسان حالي: حسبي أن أمر وأن لا ألفت انتباه أي أحد. (**Pourvu que je passe inapercu**). كل هذا أقبله. ولكن، ليس إلى درجة أن أقول عن نفسي إنني مجهول، سوف يفندني الواقع. ثم إن هنالك وثيقة دامغة : سجلي العدلي، وفيه شكاية ضد مجهول. هل هنالك ما هو أكثر؟

تاريخ الواقعة: منتصف التسعينات من القرن الماضي. مكانها: مراكش. والتهم ثقيلة، اقلها: استعمال العنف (ضد اللغة، طبعا)، إحداث الضوضاء بالليل (ليت شعري ماذا يفعل المحيط الهادئ ليل نهار!)، وعدم الامتثال (لمن : للخليل بن أحمد الفراهيدي؟ أم للحجاج بن يوسف الثقفي ؟). على أيٍّ، لن ينفع الإنكار. فالأدلة كلها ضدي. والمسطرة أخذت مجراها. حضر القضاة والمحامون والشهود. أنا نودي علي باسمي الحقيقي: **محمد بنطلحة**. قلت: حاضر. ثم وقفت في قفص الاتهام وكأنني في منصة مثل هذه (هل أحذف هاهنا أداة التشبيه؟ أم وجه الشبه؟ أم أحذفهما معا؟ ولكن هذه ليست استعارة). هذه حقيقة. وهذا ما كان. توالى كل شيء وفق مقتضيات القانون : الجلسات، والدفوعات (الشكلية والتي في الجوهر). والمرافعات... إلخ، ولكن في آخر جلسة، في رحاب محكمة الاستئناف، وقبل النطق بالحكم، حدث انقلاب مفاجئ. ليس لأن رئيس الجلسة استجاب لطلب الدفاع، وسمح لي – بعد أن هدني الوقوف – أن أجلس في الصف الأمامي، ولكن لأن أحد أعضاء هذه الهيئة سحب من حقيبته وهو يلقي مرافعته» **غيمة أو حجر**». وشرع يقرأ. دون توقف. ولوقت طويل. لا أحد قاطعه، لا رئيس الجلسة ولا النيابة العامة. أنا اختلطت علي الأمور. ما عدت أعرف ما إذا أنا كنت في محاكمة أم في أمسية شعرية، ولا ما إذا كانت هذه الـ«**أنا**» المحفورة في النص والتي تتردد بصوت آخر غير صوتي في جنبات قاعة الجلسات تعود علي أم على شخص (أو لربما أشخاص) سواي. هل أعول على بنفنست؟

سيقول من غير شك : إن ضمير المتكلم يعني أيَّ شخص. أيْ حسب المناسبة. ففي كل مرة، يكون المعنيُّ هو الشخص الذي يقول «**أنا**». ليس بدون دلالة إذن أن يتمحور كل شيء في الكلام حول هذا الضمير. بل إن جميع الضمائر الأخرى تُعرَّف انطلاقاً منه. قد يقتضي هذا، قبل كل شيء، معرفة العلاقة والفرق بين اللغة والكلام، وبين الشعر والواقع. وقد يقتضي أيضا معرفة من يتكلم : هيرموجين أم كراتيل؟ صحيح كل هذا. ولكن ما الفائدة؟ لقد صدر الحكم (بالبراءة ؟!) ليس على أي شخص، أو على شخص مجهول. ولكن على شخص بعينه [هو أنا] يتوفر على سجل عدلي، وله أوراق ثبوتية أخرى: بطاقة وطنية، جواز سفر، رخصة سياقة، بطاقة اعتماد بنكية، شهادة حياة ... إلخ. كل هذه الوثائق بيوميترية. تحمل أرقاما تسلسلية. مصادق عليها. محفوظة في قسم الاستعلامات. وفي متناول سانت بوف، لانصون، رودلر وسواهم. إنها وثائق وأرقام في غاية الأهمية حتى بالنسبة لي. بها أعيش وليس بالاستعارات. إذن أعتمد على نفسي. وأستغني عن الاستعارات. ماذا يستطيع الشعر؟

أقطع ذراعيَّ معا إن أنا عدت إلى أي استعارة. شرطي الوحيد أن أعرف نفسي بنفسي : ماذا كنت

من قبل؟ من أين جئت ؟ إلى أين أنا ذاهب؟ متى أموت ؟ بأي أرض؟ لماذا أرى نفسي في بعض الأحلام على هيئة بجعة، وفي بعضها الآخر على هيئة دودة قز؟ أسئلة مثل هذه ما أبسطها! رغم ذلك، ما من جواب. أين الحل؟ لا مناص. عند (أيّ) شاعر (ولو) مجهول .

قال صاحبي وهو يضغط على مخارج بعض الحروف: إذن عندك. ما بك؟ هو ذا أنت. وأشار بسبابته إلى الصورة المنشورة في جرائد ذلك اليوم وتحتها اسم: محمد بنطلحة. بعد لأي، وأنا أقضم أظافري قلت: ما زلت عند رأيي ليس هنالك تطابق بين تلك الصورة وهذه التي أحمل فوق وجهي وتلك التي ما تزال تنعكس على الواجهة الزجاجية للمقهى. ولكن هنالك قواسم مشتركة. هل نجرب المثلث السيميائي هذه المرة؟ أم نلقي حجرا في الماء، وننتظر؟

من باب النزاهة أيضا أنني طالما وجدت في ما أكتبه، لا سيما في أوقات الفراغ، عدة أشياء بعضها يتماهى، وبعضها الآخر يتوازى مع ما ينشره ذلك الشاعر، على قلته. شككت، في أول الأمر، في سلة المهملات. صرت لا أُلقي فيها بمسوداتي، مخافة أن يأتي بعدي من يقلبها على مخها، ثم يسبقني إلى نشر ما فيها، حرفيا أو بتصرف.طبعا، استبعدت الحاسوب، فأنا لست من الغباوة بحيث أأتمن فأرة كمبيوتر على أي كنز ثمين لذلك انصرف ذهني إلى احتمالات أخرى.

أدرتها في رأسي. ثم قلت : لعله ذلك الطفل الذي كنته، والذي كان يحمل إلى أن وصل (نا) إلى قسم الباكالوريا اسم : **محمد الفشتالي**. كبر بعيدا عني وعن أرض الواقع، دون أن يفرط في ما عاشه معي من مباهج وكبوات، ودون أن يتنازل - في منفاه الرمزي فوق أرض الخيال المترامية الأطراف - عن حقه الطبيعي في التعبير عن أليغوريا الزائل المستعاد.

لعله أيضا شخص آخر، يشبهني لأنه يحمل بصماتي. ويختلف، في الوقت نفسه، عني لأنني كلما قلت شيئا قال عكسه. أقول:» **المنطق يبحث عن المعنى. والنحو يبحث عن اللفظ**» فيقول: «أخطأتَ لأن الكلام والنطق والإفصاح والإعراب والإبانة والحديث والإخبار والاستخبار والعرض والتمني والنهي والحض والدعاء والنداء والطلب كلها من واد واحد بالمشاكلة والمماثلة». ليس هذا فحسب، ولكن أيضا، كلما أخذتني عيني وأنا بين رفوف مكتبتي الزرقاء أستغل الفرصة، وأخذ يتفرج على شريط أحلامي. أنا أعيشها بالأبيض والأسود. وهو يراها بالألوان، وبالبعد الثالث. ما هذه الورطة؟

ورطة أخرى، حين امتدت يدي إلى فنجان القهوة سبقتني يد صاحبي. هاهنا انتبهت إلى أن الكلام أخذنا، وأنه كان علي - من باب اللباقة، على الأقل- أن أعرف من هو. سألته: ما اسمك، ياسيدي؟ فرد على الفور: **محمد بنطلحة**. قلت له: إذن، أنا من أكون ؟ قال: لا أحد. وجر كرسيه إلى الخلف. ثم نهض. وقبل أن أنبس بأي شيء كان قد أعاد الكرسي إلى مكانه. ثم أعطاني بظهره، وفي فمه.

تجربة الأم بين الوهم والحقيقة

محمد الداهي

يوحي عنوان الرواية *La maternité* في جوانب منه إلى " فن الأمومة". لكن الروائي ماتيو سيموني Simonet Mathieu استعمله للدلالة على المكان الذي قضت فيه والدته "باسكالPascale" أيامها الأخيرة (كان يسمى فيما قبل ب" مشفى الولادة"، وأصبح، فيما بعد، مركزا لمساعدة المرضى في حالات حرجة على استرجاع الأمل في الحياة). كانت، حينئذ، تعتصر ألما وهي تقاوم، بشجاعة وعناد نادرين، مرض السرطان الذي اكتسح جسدها مُرهصا بنهايتها الوشيكة. ويعتبر ماتيو سيموني(وهو محام بباريس) من الروائيين الشباب الذين لفتوا انتباه النقاد بقدراتهم على ابتداع طرق فنية جديدة لإعادة تشخيص الواقع. وبعد الصدى الذي خلفته روايته الأولى في الصحافة الفرنسية(**الكراسات البيضاء**، منشورات سوي 2010)، أصدر عمله الثاني (**مشفى الولادة**، منشورات سوي، 2012) الذي حاز على جائزة القراء المسلمة من مجلة «أكسبريس»، وحقق رقما قياسيا في مبيعاته.

ترصد الرواية ثلاثة مصائر متباينة في مناحيها ومساراتها، لكنها، في مجملها، تستمد نسغها من تجارب مشتركة مريرة وجراح غائرة وأليمة. وهو ما جعل كل مصير على حدة يتوجس من المستقبل، ويداري اللحظة الآنية، ويهيم في متاهة الماضي بحثا عن اجتثاث مخلفات الألم من منابتها. أصيبت الأم بمرض سرطان الثدي الذي اجتاح جسدها مرهصا بنهايتها الوشيكة. ويعاني الأب من اضطرابات نفسية حادة أودت به إلى حافة الجنون وهو ما جعله ميالا إلى العزلة والانطواء.. يجتر الابن (السارد) ذكريات أليمة تهم تعرضه إلى اغتصاب محتمل من لدن شخص مجهول يُرجح أن يكون هو والده.

وجد السارد في الحكي خير وسيلة للتخلص من ثقل الماضي الأليم، وتوطيد مصالحة مع الذات

والآخرين، و فتح مسارب و شق قنوات حرصا على الإمساك بتلابيب الأضواء الهاربة والأحلام المنفلتة. شرع في كتابة رواية جديدة موسومة ب «**الكراسات البيضاء**» مدونا محكياته الذاتية التي تستوعب تجاربه وتأملاته في الحياة. وحفز والديه على الانخراط في مشروع الحكي لتسليط مزيد من الأضواء على الجوانب الداجية في حيواتهم المشتركة، وملء ثقوب الذاكرة، ومعاينة حدث معين من زوايا ورؤى مختلفة. استجابت والدته طوعا لطلبه، وأضحت، في أوج انفعالها وامتعاضها من المرض الذي توغل في جسدها، ترد على أسئلته بالبريد الالكتروني أو بتدوين شذرات من خواطرها أو حياتها في أوراق متفرقة. لم يستسغ الأب الانخراط في مشروع الحكي، لكنه تورط تدريجيا في شركه وهو يحترس من إثارة موضوع الاغتصاب الذي يُحتمل أن ابنه تعرض إليه؛ مما حرضه على ممارسة الشذوذ الجنسي بحسرة وألم شديدين. اعتاد الأب على التملص من الأسئلة الحرجة التي يوجهها له ابنه سعيا إلى الكشف عن حقائق مغفية. كان يداوم على قراءة مدونة ابنه حتى يكون على بينة مما يكتب، وعلى أهبة للتدخل في الوقت المناسب لنهيه عن النبش في ماضيهما المشترك الذي قد يكشف عما يحدث تصدعا في علاقتهما.

تقصد السارد أن يبئر معظم أحداث الرواية على الأم حرصا على بيان حالتها النفسية والانفعالية وهي تجتاز فترة عصيبة من عمرها، وعلى إعطائها الكلمة لاستحضار تجاربها في الحياة ومواقفها وأحاسيسها حيال الوجود. وقد اضطر، بهدف توريطها في فعل الحكي، إلى توجيه أسئلة محددة إليها وحفزها على الإجابة عنها. وأشرك، في هذا الصدد، كل من خالطتهم في الحياة(الأقارب، الطبيب، الممرضة، القسيس، المرضى...)، لملء فُرجات الذاكرة و بياضاتها، والإدلاء بمعلومات إضافية. كما كاتب مسؤولين من اختصاصات مختلفة لموافاته بآرائهم عن الموت (إزابيل بوزانصون عالمة نفسانية، ألتيز عراف، إزابيل بلونديو محللة نفسانية، دانيل لوكمبت طبيبة، أرنو قسيس، جون لوك محلل نفساني..). وهكذا اتخذت بنية الرواية صبغة حوارية مُشْرعة على احتمالات وتأويلات عديدة، ومشيدة على أرضية نصوص ومرجعيات فكرية مختلفة. التزم، خلالها السارد، بالكتابة الشذرية التي تلتقط الأخبار والانفعالات في صخبها وعنفوانها وتلقائيتها. وعمد، في الآن نفسه، إلى تذويب ملفوظات الآخرين في سبيكة السرد إلى حد يصعب فيه التمييز بين قول السارد وكلام الشخصيات.

سعى السارد، من خلال التفاتاته الرمزية والإنسانية، إلى الاقتراب من أمه والتغلغل أكثر في عوالمها، وفهم كثير من أسرارها المُلتبسة وأحلامها المحبطة. كانت تكثر من عتابه لكونه لم ينتبه إلى تدهور صحتها، ولم يبادر إلى نهيها عن معاقرة الخمر رغم ملازمة القنينة لسريرها.

تزوجت في ريعان شبابها، وبعد شهرين من الزواج انفصلت عن شريكها بسبب علاقته الشاذة مع بستاني بفندق المامونية في مدينة مراكش، وعدم قدرته على إحساسها بأنوثتها وتلبية رغباتها الجنسية. تزوجت، فيما بعد،شخصا آخر هو والد السارد. وبعد شهرين أيضا من قرانهما رحل إلى قُطر البيرو ثم عاد منه مجنونا. لما علمت أن ثديها مصاب بداء السرطان، أضحت الحياة، بالنسبة لها، جحيما لا يطاق. اجتاح الداء عظامها، وأنهك

جسدها، وبعثر أوراقها. وهو ما جعلها أكثر تشاؤما وتبرما من الحياة.

أضحى السارد، أكثر من أي وقت مضى، مهموما بالتفاصيل التي تهم مسار والديْه في الحياة. يريد أن يعرف عنهما أشياء كثيرة. وهذا ما حرضه على استفسارهما عن كثير من القضايا .. كيف تورطا في الحب أول مرة؟ ما موقفهما من الحياة والموت والزواج؟ كيف ينظران إلى الجسد بعد أن تفارقه الروح؟ ومن بين الأسئلة الحرجة التي وجهها السارد إلى والديه سؤال يهم ما أن راودتهما فكرة الانتحار في يوم من الأيام. جاء جواب الأم على النحو الآتي: «نعم حدث لي ذلك مرة في حياتي..كنت أسكن صحبة أختي زويzoé في زقاق لانونصياصيون.. غادرتِ المنزل لقضاء عطلة نهاية الأسبوع في مكان آخر..كنت أشعر بألم حاد في أضراسي.. تناولتُ مسكنا.. لكنه لم يكن له أي أثر إيجابي...تناولتُ كل الأدوية المتوفرة لدي... سقطت مغمى علي.. من حسن الحظ عادت أختي إلى المنزل لاسترجاع ما نسته.. وجدتني جثة هامدة..أجريت تحليلات دقيقة، وخضعت لحصص العلاج النفسي.. ولما فتحت عيني، وجدت نفسي في عالم بديع.. كنت في شرفة مزدانة بالأزهار، وخمنت أنني في جنة". ومما استرجعه الأب عن محاولة انتحاره نورد ما يلي: " انتابتني فكرة الانتحار لما كانت لي علاقة مع "هاليسا"Halissa.عاينت أنها حامل بجنين في شهره الرابع أو الخامس. لم يغمض لي جفن خلال مدة الحمل.. صرخت في وجهها محرضا إياها على الإجهاض. شرعت أبحث عن رابطة عنق وعن مكان مناسب لشنق نفسي... لما وضعت رابطة العنق خمنت أن هاليسا لم تغادرني بل قصدت عيادة للإجهاض..تراجعت عن قراري، ثم واصلت كتابة الجزء الثاني من رواتي " **مانكو**" Manco التي ترصد، وإن كانت رديئة، نشأتي" ص/ص89-88.

وبقدر ما يتوغل مرض السرطان في جسد الأم بقدر ما تتوطد رغبتها في الحكي ويراودها شعور عارم بعدم تناول الأدوية حرصا على الرحيل عاجلا إلى العالم الآخر. ما يرعبها أساسا ليس الموت وإنما الألم الذي يعتصر أحشاءها ويهد كيانها. «ليست أمي خائفة من الموت. إنه مجرد سبات عميق. ما يخيفها هو مكابدتها للألم .. تعرف أن موتها وشيك لذلك لا ترى أي جدوى من استئناف حصص العلاج الكيميائي» ص/ص 65-64. ما يرعبها أيضا هو أن تجد نفسها محاصرة في مكان مغلق. وهذا ما جعلها تؤثر أن يعرض جثمانها على سطح منزل حتى تلتهمه الغربان عوض الديدان.

لما اطلعت الأم على ما كتبه ابنها عنها عاتبته على عدم ذكر كثير من المعطيات التي صدعت بها. وجدت نفسها أحيانا أمام امرأة لا تشبهها. وعندما تعاين مدى مطابقتها لها تشعر بسعادة عارمة. حفزته على مواصلة مشروع الكتابة معتزة بمؤهلاته وقدراته. ومن شدة إعجابها وافتتانها بعوالمه الخيالية حفزت طبيبها على الاطلاع على مدونته والاستمتاع بما تزخر به من محكيات ذاتية مفعمة بالمشاعر والأهواء المتضاربة.

مما أسهم في تدهور حالتها الصحية إلحاحُها على إدمان الخمر والتدخين، وعدم تناول الدواء.. بعد فترة انتظار طويلة وشاقة استجاب مركز «جون دروكا» Jean-Drucat لطلبها بعد شغور سرير. نظرا لقدرته الإستيعابية الضيقة(ست وثلاثون غرفة) يتعذر عليه استيعاب كل المرضى،

في حالات حرجة، الذين يصرون، من خلال طلباتهم المتكررة، على الاستشفاء به. لا تُقدم لهم الإسعافات الضرورية فحسب، وإنما تزرع في أنفسهم جرعات إضافية من الأمل للاستمتاع بما تبقى من عمرهم. مُنع عنها التدخين ليس لتأثيره السلبي على جسدها فقط، وإنما لما يحمله من خطورة بتفجير الأكسجين المتوفر في غرفة الإنعاش. عاشت الأم أياما معدودات في المركز، ثم فارقت الحياة مخلفة وراءها أسرارا كثيرة تحتاج إلى مزيد من الوقت لافتضاضها وتبديد غموضها.



الرواية، في مجملها، عبارة عن شذرات مختلفة استقاها السارد من أقلام أصحابها أو أفواههم. وقد حرص أحيانا على استجوابهم واستفسارهم حول قضايا معينة سعيا إلى فهم طبيعة العلاقة التي كانت تجمعهم بأمه، وحرصا على استجماع كثير من الشهادات والمعطيات التي تهم مسارها وتجربتها في الحياة وخاصة لما أنهكها مرض السرطان. يلجأ أحيانا إلى معاودة السؤال نفسه بصيغ مختلفة على فترات متباعدة. وهو ما يجعل الجواب يتلون بألوان الظروف المختلفة، ويصطبغ بأهواء شتى أملتها الحالات النفسية التي تعتري كل شخصية على حدة. تقصد السارد أن يعيد كتابة أقوال الآخرين كما هي محافظا على أصالتها الأسلوبية وشحنتها الدلالية. ولا يتدخل إلا للتعليق عليها، وإضافة معلومات جديدة إليها، وتبويبها حسب ترتيبها الزمني. ولم يخل التوليف من المفارقات الزمنية التي أفضت إلى تشابك الأزمنة وتداخلها، والإكثار، خصوصا، من الاسترجاعات المتماثلة حكائيا التي تروم التعريف أساسا بسوابق الأم، وسد ثقوب تخللت تجاربها في الحياة، والرجوع إلى آثار بعينها للتذكير بأهميتها، ومعاودة النظر إليها من زوايا مختلفة.

استعان السارد بتقنية اليوميات التي أسعفته على رصد اللحظات الصعبة والحرجة التي قاست منها الأم، واكتوى، هو أيضا بجمراتها. لقد حرص على استجلاء كل لحظة على حدة بما تحمله من مواقف انطلوجية ومشاعر إنسانية في غاية الرهافة والرقة. كان يعرف، من خلال تقارير الطبيب وتدهور صحة الأم، أنها تمر على جفن الردى. ولهذا ارتأى أن يقدر كل لحظة ويعطيها العناية المستحقة لعله يفلح في استجماع أكبر قدر من المعلومات عنها، ويضمد جراحها، ويشعرها بمكانتها في قلبه، ويساعدها على استرجاع ثقتها بنفسها.

يندرج هذا المشروع في إطار التخييل الذاتي[1] Autofiction. وينطبق عليه التعريف

الحصري الذي اقترحـــه ســـيرج دبـــروفسكي Serge Doubrovsky لملء الخانة الفارغة المستغلقة على فهم فليب لوجونPh Lejeune بحكم عدم إيجاد مثال مناسب لتعليلها([2]). يشترط سيرج دبروفسكي([3]) في التخييل الذاتي توفره، علاوة على سمات أخرى، على خاصيتين جوهريتين، وهما الهوية الاسمية (أن تحمل الشخصية الخيالية إسم الكاتب) والهوية الجنسية Identité générique (إدراج العمل في خانة الرواية). تتوفر الرواية على الخاصيتين معا وهو ما يجعلها أقرب إلى التعريف الحصري لسيرج دوبروفسكي. حرص السارد على إدراج مشروعه ضمن خانة الرواية مبرما عقدا تخييليا مع القارئ، مفاده أن ما يُحكى هو ضرب من الخيال، ولا يمت بصلة إلى التجربة الشخصية. وبقدر ما نتوغل في الرواية يتضح أن السارد يحمل اسم الكاتب " ماتيو سيمونيMathieu Simonet" مؤديا دورين متباينين: يستحضر، من جهة، حياته الشخصية مركزا على تجربته الإبداعية (تورطه في كتابة الرواية وانبهاره بالوقع الذي تخلفه لدى الآخرين) ومساره التعليمي والمهني (أنهى تعليمه الجامعي بكلية الحقوق ثم أصبح محاميا). وعلاقته الحميمة بأمه على وجه الخصوص.. وأضفى، من جهة أخرى، صبغة تخييلية على الأحداث المروية معتمدا على شهادات حقيقية أو مفترضة حول الأم خصوصا والموت عموما. وإن كانت موسومة بـ "**أثر الحياة**([4])Effet de la vie"، فهي تتلون بألوان اللحظة لبواعث متعددة. وهو ما يجعل الشهادة تكتسي إيحاءات مختلفة حسب طبيعة الظرف الذي أملاها وتحكم في زمامها. كما أنها لما تنتقل عبر الألسن تتعرض لتحويرات متعددة بحكم التصرف في لغتها ومحتواها. وهو ما حفز ميخائيل باختين، في المنحى نفسه، على إثارة " تأويلية اليومي" فيما يخص تناقل الأخبار بين الناس على نحو يجعل كل متكلم يتصرف فيما يتناهى إلى سمعه بالنظر إلى أغراضه ومآربه. وما يعزز هذا الكلام هو أن باسكال التي قدمت شهادات حية لابنها تعجبت لما وجدت نفسها أمام امرأة أخرى لا تشبهها إلا في خاصيات طفيفة. فما حُكي عنها مجرد توهمات وصور خادعة (يتعذر على اللغة، بتعبير رولاند بارث، نسخ الواقع). و ما يهم في أي محكي ذاتي ليس نقل الحقيقة بحذافيرها، وإنما طريقة عرضها والعصارة العاطفية التي تستمد منها نُسغها.

الهوامش:

1 - يثير مفهوم التخييل الذاتي جدلا واسعا حول هويته الجنسية وأبعاده الفكرية والأدبية. وغالبا ما تتأرجح التعريفات الممنوحة له بين المعنيين الحصري والعام. يتزعم سيرج دبروفسكي الفئة الأولى المدافعة عن المعنى الحصري الذي يختزل في **الهويتيْن الاسمية والجنسية**. وإليه يرجع الفضل في نحت المفهوم وإثباته على ظهر روايته (الابن/ الخيوط*Fils*) التي صدرت عام 1977 (بعد استشارته آثرنا ترجمة العنوان بلفظين مختلفين. فهو تقصد، بنزوعه إلى البديع واللعب بالألفاظ، أن يوحي، في الآن نفسه، بعلاقة السارد بأمه وبتشابك خيوط الحكي). وتدعم الفئة الثانية التي يقودها فانسون كلولنا Vincent Colonna أطروحة «**إضفاء التخييل على الذات**» وإن كانت تتفق مع الفئة الأولى في بعض السمات.

2 - سبق لفليب لوجون أن حاول ملء خانة فارغة في جدوله الشهير الذي سعى، من خلاله، إلى استيعاب جميع الهويات السردية الممكنة. «هل يمكن لبطل الرواية أن يكون له نفس اسم الكاتب؟ لا مانع من إيجاد حالة من هذا النوع. وهي تجسيد لتناقض داخلي يمكن أن يفضي إلى نتائج هامة. لكنني لم أستحضر، وقتئذ، أي مثال يمكن أن ينطبق على هذه الحالة».

Philippe lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris , éd. du Seuil,1975 , coll « Poétique » ; rééd. Coll. « Points Essais »,1996 ,p31.

3 -راسل سيرج دبروفسكي فليب لوجون لما كان منهمكا في كتابة روايته*Monstre* (قبل أن يستقر على عنوان *Fils*»الابن/ الخيوط») لإثارة معه موضوع الخانة الفارغة التي تهم إمكانية اضطلاع شخصية تحمل اسم الكاتب بأداء دور روائي. «أتذكر لما قرأت دراستكم في مجلة «الشعرية» أنني وسمت المقطع (...) كنت منكبا على تدوين روايتي، وهذا ما أثارني بشكل كبير. وإن كنت، لحد الآن، غير متأكد من المنزلة النظرية لمشروعي. أصررت على ملء الخانة التي تركتموها شاغرة في تحليلكم..إنها رغبة حقيقية أسهمت فجأة في توطيد الصلة بين نصكم النقدي وما كنت منهمكا في كتابته». رسالة مؤرخة في 17 أكتوبر عام 1977. استشهد بها فليب لوجون في كتابه «أنا أيضا» 1986، أخذناها من كتاب هام يؤرخ للتخييل الذاتي ويعرف بمختلف مراحله وتوجهاته:

Philippe Gasparini Autofiction Une aventure du langage, Seuil,2008,p13.

4 -توحي هذه العبارة بعبارة رولاند بارث الشهيرة «أثر الواقعEffet du réel». ويقصد بها الأخصائيون في الكتابة عن الذات ما يتضمنه أي عمل تخييلي من إشارات وإيحاءات تحيل إلى تجربة الكاتب في الحياة.

في مديح السينما: دعوة إلى الحياة في زمن الحداثة

نور الدين محقق

1- السينما بين الشرق والغرب

الحديث عن السينما في المغرب أو في البلدان العربية مع تقديم نظيره حول السينما في فرنسا وفي ايطاليا وانجلترا، أو حتى في أمريكا، حديث يجعل من المثل العربي يقول «لا قياس مع وجود الفارق» يفرض وجوده على المتحدث. فالسينما هي الغرب هي احتفال يومي بالحياة، و عملية الذهاب إليها بشكل أسبوعي تتطلب بشكل جدي الاستعداد لها سواء على مستوى اختيار الفيلم المرغوب في مشاهدته أو حتى وهذا هو الجميل اختيار اللباس الذي نذهب به إلى السينما، إذ عملية الذهاب إليها هي تماما شبيهة بعملية الذهاب إلى حفل فني. ما زلت أستحضر وأنا في مدينة ستراسبورغ طالبا هناك أن صديقتي الفرنسية مود حين دعتني للذهاب إلى السينما لمشاهدة فيلم «**غاندي**» يوم السبت، كنا نتهيأ لهذا الذهاب، ونراعي طقوسه، كما كان ولا يزال يفعل كل الفرنسيين إلى الآن. حتى ونحن داخل قاعة السينما، كان الكل يتابع الفيلم باهتمام شديد، وحين انتهى الفيلم كانت المناقشة قد امتدت حوله بشكل عادي، ونحن نغادر القاعة. هنا يظهر أن السينما في أوربا وأمريكا هي نمط حياة وشكل تفكير، هي رؤية حداثية إلى الوجود وليس مجرد تزجية للوقت. في البلدان العربية الأمر مختلف، السينما هي، في الغالب حتى لا نعمم الحكم، ترف وجودي، هي فرجة ترفيهية ليس إلا، حتى الذين يذهبون إلى القاعات السينمائية لا يذهبون إليها إلا رغبة في قتل الوقت، وليس رغبة في الاستفادة من العوالم التي يقدمها الفيلم الذي من المفروض أنهم قد اختاروه قبل أن يقرروا الذهاب لمشاهدته.من هنا ظلت السينما بعيدة عن التأثير في المجتمعات العربية إلا في النادر، وفي عملية تغيير نمط التفكير فيها، بل إننا نرى أن القليل من مفكرينا وكتابنا العرب، من اهتم بهذا الفن واعتبره فنا جدا جديرا بالكتابة حوله ومساءلته، وتحديد الرؤية التي يقدمها للعالم، كما هو الأمر في الغرب، نحيل هنا على كتابات كثير من فلاسفة فرنسا وكتابها الكبار، رولان بارت،

جيل دولوز، كريستيان ميتز و سواهم، وهو أمر يدعو بالفعل إلى التساؤل.

بناء على هذا يجب التفكير بجدية في جعل الفن السينمائي ينغرس في التربة الثقافية العربية بشكل أساسي وفعال، فلا شيء يطور الذات ويجعلنا ترى نفسها في المرآة بشكل قوي سوى السينما. فالسينما هي قاطرة الحداثة، و هي المحرك الفعلي لعجلة التطور، فالزمن العالمي هو زمن الصورة بامتياز وعلى العرب أن يلجوا رحاب هذا العالم المعولم الآن من خلال بوابة السينما، سيدة الصورة و مشكلة المتخيل الجمعي انطلاق منها، إذا هم بالفعل أرادوا مواكبة المسار العالمي والمشاركة فيه على المستوى الوجودي والثقافي، وهو أمر وعت به بعض البلدان العربية و سارت في ركابه .

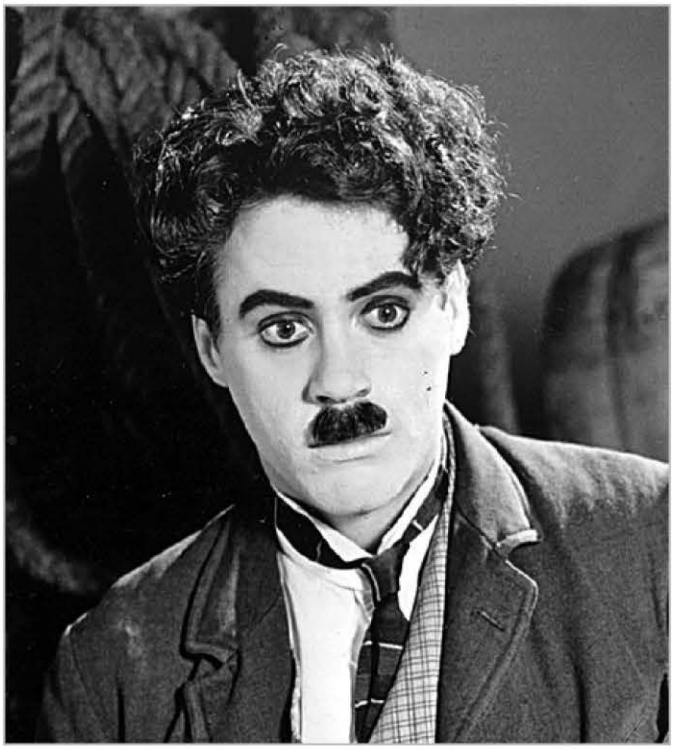
2 التربية على حب السينما

كان أبي يعشق السينما كثيرا .كان يحكي لي عن أفلام ايطالية شاهدها في مقتبل عمره، و يصر على أن أراها من جديد صحبته حتى يناقشها معي .كان يوم السبت هو يوم السينما بامتياز بالنسبة إليه لأنه يوم عطلته، و يصر على أن لا يضيع له في ملاقاة الأهل والأصدقاء فحسب .أما خالي المصطفى فقد كان كلما زارنا في بيتنا العتيق بقرية الجماعة إلا و أخذني صحبته إلى السينما باعتباري الولد الأول في البيت .كان يحب الذهاب بالخصوص إلى "السينما المدنية» التي كانت قريبة من مقر سكنانا .كنا نشاهد فيلمين معا .و حين كنا نعود إلى البيت، كان رأسي يكون قد امتلأ بصور الممثلين و الممثلات من كل الأجناس .هكذا عشقت السينما منذ الصغر .و هكذا ارتبطت السينما عندي خصوصا بهذه السينما تحديدا، أي «السينما المدنية»، حتى و إن زرت كل القاعات السينمائية بمدينة الدار البيضاء، صحبة أصدقائي من أبناء الحي، و نحن ما زلنا في ريعان الصبا، مثل سينما "الشاوية»، وسينما «الكواكب» وسينما «موريطانيا»، وسواها ، إذ في الغالب كان أولاد الأحياء الأخرى ينعتوننا بأبناء «السينما المدنية» وهو نعت يجمع بين كل معالم التمدن والحضارة ومن ثمة فقد كان يشعرنا بالزهو والامتلاء .مضت السنون تجري، وذات يوم، حين كنت في زيارة إلى بيتنا العتيق، إذ ما زالت الوالدة تقطن فيه و تصر على البقاء حفاظا على ذاكرة أبي، لفت انتباهي غياب " السينما المدنية «وعملية الاستعداد لبناء عمارة في مكانها أو شيئا من هذا القبيل .عادت بي الذكريات إلى زمن الطفولة و الصبا و استحضرت كل الأفلام الجميلة التي شاهدتها في هذه القاعة السينمائية. و تمنيت فقط لو كنت قد أخذت لي صورة و أنا طفل بالقرب منها.آه تنقصني بالفعل هذه الصورة .كيف لم يخطر ببالي أن آخذ صورة لي بالقرب من هذه القاعة السينمائية و هي تشكل جزءا من طفولتي وصباي ؟.

3- مشاهدة السينما بين الرجل والمرأة

منذ الصغر كنا مولعين بالدخول إلى السينما .كنا كل يوم جمعة صباحا ندخل إلى "السينما المدنية" لمشاهدة أفلام شارلي شابلن. و كنا دائما نعود مبهورين بما شاهدناه، ونتحدث به في افتخار و زهو، خصوصا بالنسبة للبنات اللواتي كنا يدرسن معنا في القسم. فلم يسبق لنا مشاهدة أية واحدة منهن تدخل معنا إلى السينما إلا نادرا وصحبة أخ لها. ولهذا السبب، حين كنا نلتقي معهن يوم السبت، كن يلحن علينا على أن نحكي لهن قصص الأفلام التي شاهدناها. حتى حين كنت أدخل مع أبي أو خالي، وخصوصا إلى القاعات السينمائية المتواجدة في الأحياء الشعبية قليلا ما وجدت امرأة صحبة زوجها أو صبية صحبة أبيها أو أخيها الأكبر موجودة في أي قاعة من هذه القاعات السينمائية.فقط حينما كانت المدرسة التي كنا ندرس بها تنظم أسبوعها الثقافي كان يتسنى لهؤلاء البنات مشاهدة بعض الأفلام التي يتم عرضها بالمناسبة. وهي في غالبيتها

أفلام لشارلي شابلن. لكنا حين كنا نذهب إلى القاعات السينمائية المتواجدة في وسط المدينة كنا نرى كثيرا من الفتيات يلجنها بشكل عادي صحبة بعض أفراد العائلة، وهو ما كان يثير إعجابي. مرة دخلت صحبة صديقي محمد الذي كان يدرس معي في الفصل الإعدادي آنذاك، لمشاهدة فيلم هندي كانت تعرضه «السينما المدينة»، صحبة فيلم آخر من نوع أفلام الكراطي، كان من بطولة بريس لي، فإذا بفتى في مثل سننا يجلس بالقرب منا. حين التفت نحوه رأيت أن وجهه غير غريب عني رغم محاولة إخفائه بواسطة القبعة التي كان يضعها على رأسه. وحين حدقت فيه أخذتني الدهشة، فقد كان هذا الفتى فتاة متنكرة في لباس الفتيان حتى لا تثير الانتباه. كانت فتاة تدرس معنا في نفس الفصل، ومن شدة تأثير حكاياتنا لها عن الأفلام التي نشاهدها قررت أن تقوم بهذه المغامرة وتلج إلى القاعة السينمائية مهما كلفها الأمر، وحين رأتنا تعمدت الجلوس بالقرب منا طلبا للمساندة إذا احتاجت لذلك. حين خرجنا ضحكنا كثيرا.لكنها طلبت منا عدم إخبار أي من أصدقائنا بذلك.وهو ما كان بالفعل. مرت الأيام تباعا، وذات صدفة جميلة و أنا ألج قاعة سينمائية بمدينة باريس، جلست بالقرب مني سيدة ذات جمال عربي باهر. حين حدقت فيها جيدا عرفت فيها صديقتي القديمة .يا لروعة المفاجآت، يا لجمالية الصدف .



أطياف الحياة اليومية

مصطفى الحسناوي

نلج الحياة اليومية كركح مسرحي، نندغم فيها باعتبارنا مادتها الأساس، لكن المادة/المواد التي لا تنعلن/تتمدى داخلها إلا حين تصير الآخر/الآخرون، داخل النظام العلائقي، المادي، الرمزي الذي ينتظم اليومي، ويؤسس لنسيجه.

تنعلن الحياة اليومية انطلاقا من ذلك، باعتبارها الدال الكبير أو نسيج الدوال الذي يحكمنا انطلاقا من برانيته المادية، ومن اضطلاعه بمسؤولية أن نكون/ نحيا داخله/ انطلاقا منه، تماما كالطرح الفوكوي للعلاقة بين الانتظام والحرية الذاتية، حيث نخضع لماكنة انتظامية ونمنحها باعتبارها الآخر الكبير مسؤوليته الإشراف على السير العادي للأشياء، وضمانه، لتترك لنا حيزا هاما وضروريا لممارسة حريتنا أو ما نظنه كذلك، باعتبار هذه الممارسة بالذات طيفية في جانب كبير منها.

تضعنا الحياة اليومية دوما وباستمرار في مواجهة هذا الانزياح بين الذات/الذوات والدال/ الدوال التي تمارس الفعل عوضا/ بالنيابة عنا، لنلفي أنفسنا منخرطين في مكائن تدليل (من الدلالة) صلبة و بارانوية، منهمكين في السير وفق خطوط منرسمة سلفا أمامنا ليصير الدال/الدوال الأطياف التي تقول أنماط وجودنا، أو السيمولاكر الوجودي أي تلك الأشكال من التنميط الوجودي البارانوي التي فيها نكون دون أن نكون (نوجد) بها. إنها أشبه ما تكون بانقذاف في برانية تقول/تنتج دال/ دوال جوانيتنا الطيفية في تلك المنطقة البينية التي يصير داخلها التحيين الوشيك للممكنات ضربا من ضروب الخيال. اللافت للنظر أننا نكون داخل زخم الحياة اليومية فوق ركحها المسرحي داخل «مسرح بلا مؤلف»، منذغمين في «السيرورة بلا ذات»، لأننا نكون مادة المسرح ومؤلفوه. لا تمنحنا الحياة اليومية اليقين، بل أقصى درجات الشك في الوجود، في جدواه وإنتاجيته ومآليته. إنها «محل الشك»

تماما كما لو أنناء في لحظة عارمة من الشفافية الأنطولوجية نقف في موقف الاختيار (هل هو اختيارنا فعلا؟) لنكتشف بأنهم كلهم مرضى. اللافت للنظر أيضا هو أن كل أرتال البداهات التي تسيج بها الحياة اليومية، لا تعني بالضرورة أنها كائنة مشتغلة بالفعل، إذ كيف يوجد هذا الركح المسكون من طرف الأطياف، وهل يمكن أن يستمد جدواه من شرعية طيفية؟. إنه صخب اليقين والبداهة ذاك الذي تنسكن به/ تحيط به الحياة اليومية نفسها، صخب ناهض على التفادي الدائم لحدة الأسئلة، صخب باثولوجي يسكن التمظهرات اليومية، حيث تنفقد الألوان والنكهات، والنبرات والتمايزات، وتنتضد الجدران المحاكاتية للأنا، نوعا من الأنا المشروخة والسديمية التي تتعايش في جوانيتها المشروخة حياة الجماعة والعلاقات الاقتصادية، والظواهر الفرجوية الاستهلاكية، والسلوكات الماكنية التي أصبحت تتخذ الآن أو تتلبس شكل الماكنة المعلوماتية وشبكات التواصل الاجتماعي، كما تتعايش أيضا تمظهرات أخرى رمزية ولا جسدية كالظواهر الفنية والدينية. هذا التساكن والتعايش السديمي هو بالذات ما ينتج الغموض والالتباس حتى بصدد هذا الذي سميناه «المسرح بلا مؤلف» أو «السيرورة بلا ذات»، لأنه يمنحنا الحياة اليومية لا كدرجة صفر للتذويت، بل كدرجة قصوى للتكثيف والحدة. عبر المرور من هذا التجذر السديمي في تربة الحياة اليومية، وعبر هذا التأرجح الخطير، يصير شيء ما ممكنا، وتتبدى/ تتمدى بضع تشابكات/تقاطعات أونطلوجية، وتنبجس تكوينات وجودية سيرورية، تقول (ولو وفق نمط تعبير طيفي) كل غنى التجريب الأونطلوجي الذي نلفي أنفسنا داخله/مضطلعين به رغما عنا.

لا يتأرجح هذا الكون السديمي الذي تنتجه هو السمة الأساس للحياة اليومية بطريقة آلية بين الوجود والعدم، النظام والفوضى، بل يهتز/يقفز/ يبرعم في/ انطلاقا من حالات الأشياء/الأجساد/البؤر الوجودية التي تستثمرها هذه الذوات الطيفية أحيانا وتستعملها كدعامة/ دعامات للاستيطان أو للترحيل خارج المعسكرات اليومية المحاطة بالسياج. هكذا نكون بصدد سرعات لا نهائية مسكونة بسرعات نهائية كبيرة، بصدد سيرورة تحول من الفرضي إلى الممكن، من المرجإ إلى المختلف، بحيث تستدعينا الحياة اليومية في طيفيتنا/ وانطلاقا منها كما لو أننا ذوات بالفعل، وفق نمط الاستدعاء الإيديولوجي للذوات الذي تحدث عنه ألتوسير في مقاله الشهير عن الأجهزة الإيديولوجية للدولة. إنه استدعاء الذوات/الأطياف المسكونة بصنمية أنشطة إنسانية تتجاوزها وبثقافة معممة تتحول إلى معرفة زائفة للحياة الاجتماعية. نلج الحياة اليومية كركح مسرحي، لكننا داخل هذه المسرحة الاجتماعية نظل أسيري الفصل المنهجي بين الممثلين والمتفرجين (نمثل أدوارا نكون في الآن نفسه المتفرجين عليها، انطلاقا من المسافة التي يفرضها علينا منطق الفصل البارانوي بين الوضع الاعتباري للممثل والوضع الاعتباري للمتفرج).

هذا الفصل بالذات هو ما يحول الحياة اليومية إلى نوع من الفرجة المعممة، ويخلق تلك الغرابة المقلقة التي يشوبها ذلك الإحساس بالعجز، الإحباط والسلبية، لأن الرغبات الأصيلة لا يمكنها التحقق إلا انطلاقا من العامل الوحيد المهيمن

في المقام الأخير، والذي هو الاستهلاك الرأسمالي المعمم الذي يفرض على الذوات/الأطياف اختزال رغباتها، عبر تنظيم وإشباع حاجات مصطنعة تظل دوما مجرد حاجات عاجزة عن الارتقاء إلى مستوى رغبات حقيقية وفعلية. إذا ما أردنا القيام بنقد جذري لهذا الركح، حيث تشتغل الحياة اليومية كفرجة دائمة، فلا بد من الاشتغال بفعالية على الوحدة الممكنة للواقع الإنساني كمعنى و كتجسيد مادي فعال وملموس، أي نقد ومقاومة التمثلات الجديدة التي تمنحها الرأسمالية للعالم، عبر ثقافة مستلبة، والرنو لتحقيق سياسة ثورية يكون مادتها الأساس شكل للممارسة التجريبية للحياة المتحررة عبر صراع منظم ضد عاملين بارانويين :

1 - النظام الرأسمالي الذي حول كل مظاهر الحياة الاجتماعية إلى سلعة.

2 - التمثلات والتأويلات الارتكاسية للحياة انطلاقا من مرجعية لاهوتية محافظة. إن المهمة الأساس التي تعتبر نفسها ثورية بالفعل هي التي لا تفصل بين نقد تدبير وتنظيم الإنتاج المادي وتدبير الإنتاج اللامادي، بحيث يصير ممكنا بالنسبة لكل ذات على حدة (الذات الفعلية/الملموسة لا الذات/الطيف)، أن تبني حياتها الخاصة. يفترض ذلك بالضرورة أن يتحرر الناس موضوعيا من ماكنة الأسر المرتبطة بحاجات فعلية ملحة (مثل البؤس المادي والجوع مثلا إلخ...) وأن يتمكنوا من أن يطرحوا أمامهم إمكانية تحقيق رغباتهم، بدل التعويضات الآنية الزائفة، وأن يرفضوا السلوكات التي يحاول آخرون فرضها، بحيث لا يصير مضمون الحياة بالضرورة الحفاظ على نوع من التوازن، بل النزوع إلى إثراء الأقوال والأفعال بلا حدود. انطلاقا من هذا المنظور النقدي الفعال يصير مستحيلا على الذوات الاستمرار في العيش داخل مناطق الحياة اليومية ومساحتها السفلية كمجرد مهاجرين سريين، بل كرحل يبتكرون ويرتادون أراضي وجودية بكر، رحل لا يملكون الجغرافيا وحدها ولا يكونون فقط خبيرين في ارتياد مجاهيلها والإمساك بموجات العمق التي تمخر قراراتها اللجية بل يملكون/ينذغمون في التاريخ أيضا، رحل خبيرون في الترحيلات الممكنة والقصوى. لا يمكن لسياسة على مقاس إنسانية مغايرة (ننظر هنا لمفهوم «إنسانية» من منظور عملي فعال كمفهوم أنطولوجي صارم) إلا أن تنهض على إلزامات تحول راديكالي للحياة اليومية، أي تكون سياسة للحياة المالكة لقواها والمنسجمة معها والمحايثة لها، لا سياسة الحفاظ على البقاء. لا يمكن للأطروحة القائلة بأن العنصر الموضوعي (أي أزمة البنية الاقتصادية والاجتماعية) أن تكون وحدها كافية لتحويل العالم أو تغييره، لأن الحل الثوري العملي للتناقضات الاقتصادية والاجتماعية، وللمشكلات الإنسانية لا يصير ممكنا إلا حين يرفض الناس كأفراد وكجماعات الاستمرار في العيش والحياة على النمط المألوف والمعتاد، أي أن يكفوا عن النضال من أجل عبوديتهم كما لو أنهم يناضلون من أجل حريتهم، كما ذهب إلى ذلك سبينوزا.

لقد كان نقد الحياة اليومية في قلب فكر ماركس الذي تتمثل أصالته ومشروعه البدئي في تحويل الحياة اليومية، لأن تغيير العالم (المهمة المطروحة على الفلاسفة كما ذهبت إلى ذلك الأطروحة الثالثة عشر من الأطروحات حول فيورباخ)، لا يمكن أن يتم ويتحقق بدون تغيير الحياة كل يوم، الحياة

الواقعية لا المتخيلة. لهذا السبب يمكن القول بأن الانشغال ببناء دولة تتقمص وتؤمثل المشروع الشيوعي لم يكن الهم الذي انشغل به ماركس بل أتباعه ومؤولوه وخصوصا محترفوا السياسة منهم، لأن الهدف الأساسي والذي هو تحويل الحياة اليومية الذي يتضمن نوعا من الممارسة الثورية الخلاقة التي تتمظهر في الحد الرابط/الفاصل بين الطوبى والممارسة Utopie، هو من فكر ماركس العصب الرئيس والقاعدة التي نهض عليها مشروعان اثنان: الأول ذو طابع إطيقي Ethique يفترض نهاية الدولة ذلك «اللغز الاجتماعي» أو «الوحش البارد» كما سماها نيتشه والتي عكس ما ذهب إليه هيجل، لا تجسد ولا تحقق (أي الدولة) الفكرة الإطيقية لأن الحياة اليومية هي التي ترتقي إلى المستوى الأرفع للإطيقا (الأخلاق في بعدها القيمي والمادي كتجسيد وكنمدجة لأنماط الوجود، عكس الأخلاق La morale الناهضة على قيم مجردة ومتعالية تتحكم في الوجود وتحكم عليه انطلاقا من تأويلها وتمثلها المجرد). أما المشروع الثاني فذو طابع جمالي يطرح في البدء مسألة الفن كنشاط إبداعي يتحقق من خلال تجاوز عنصره المؤسلب (من الاستيلاب) «أي عنصر متميز واستثنائي لأنه منذور لأفراد استثنائيين، وينتج أعمالا متميزة أرقى من الحياة اليومية». يرتبط المشروع الأول (الإطيقي) بالقوى الاجتماعية للإنسان، المستلبة داخل دوائر الدولة والسياسة، ومن ضمنها أيضا الحياة الأخلاقية الموضوعية والحق، وهي القوى التي يجب أن تتحول باتجاه الحياة الخاصة وأن تنذغم وتنصهر فيها عبر تحولها. أما فيما يخص المشروع الثاني فإن القوى الروحية والرمزية للإنسان المتحققة داخل الفن والمستلبة من طرفه يجب أن تعود إلى الحياة العادية وأن تستثمر نفسها داخلها عبر تحويلها وتغييرها. إن نقد الحياة اليومية لا يجب أن يكتفي فقط بإرادة تغيير الحياة العادية يوما بعد يوم، عبر فتحها على التاريخ والحياة السياسية، بل قد تكون مهمته بالضرورة التهيئ لتحول جذري في وجهة النظر اتجاه هذه الحياة وطبيعة تمثلنا لها بحيث يقودنا ذلك إلى تأكيد عمق ما هو زائف مصطنع ومستلب، وتحليل تراجيديا الفراغ والعدمية، أي الوقوف عند الطابع المزدوج لليومي: جانبه المنفر المتعب والبئيس، أي كل ما هو غير متشكل وجامد، وجانبه المتعذر استنفاذه أو دحضه والذي يظل دوما غير مكتمل وفالت من أسر الأشكال أو البنى (وخصوصا بنى أو أشكال المجتمع السياسي كما يتجسد ذالك في البيروقراطية والميكانيزمات المرتبطة بطبيعة الحكم والنظام السياسي، بالإضافة إلى الأحزاب). لا ينطرح اليومي إذن باعتباره الوجود القابل للإحصاء والقياس في مجتمع معطى في لحظة معطاة، بل إنه فكرة، طوبى بدونهما لن نستطيع بلوغ الحاضر الخفي ولا مستقبل الكائنات المرئية والمعلنة القابل للكشف والتبيان. إن إنسان المجتمعات الحديثة يلفي نفسه في الآن ذاته طاعنا في اليومي ومنذغما فيه، ومحروما منه، وهنا بالذات أي في غموض وتأرجح واهتزاز هاتين الحركتين معا (الانذغام/الحرمان) تكمن الحياة اليومية وتتجسدن. الانذغام/الحرمان هما نمط وجود الذات/الطيف داخل اليومي، بما هو حيز للامتلاك/اللاامتلاك من طرفها. لهذا السبب نلفي أنفسنا دوما تمثلات إيديولوجية تروم تفسير هذا الاندغام/الحرمان أو العلاقة الملتبسة مع اليومي،

بحيث تتعدد الدلالات والتفسيرات بتعدد الذوات/ الأطياف كأفراد وكجماعات، وتنوع مواقفها من اليومي وعلاقاتها به. لكن المشكلة تكمن في أن الواقع لا يتغير مهما تنوعت دلالاته وتفسيراته وتغيرت. إن تغير التمثلات لا ينتج بالضرورة تحولا راديكاليا. المطروح هنا بصدد هذا النقد، هو فتح اليومي على تصور الممكن، أي الاختيار بين الممكنات، قبل العودة ثانية إلى الحاضر والواقع لامتلاكها والحكم عليها. إنه الاضطلاع الفعال بمعرفة الحياة اليومية، لإيضاح العلاقة الملتبسة: التملك/اللاتملك، الانذغام/الحرمان التي تنتج عنها حالات البؤس الإيديولوجي، والإحساس بالإهانة والعار والاكتئاب والضيق والضجر، وتنتج عنها تلك التمثلات الزائفة التي تدين اليومي وتحكم عليه سلفا قبل معرفته. هناك نوع من التطور اللامتكافئ بين البؤس الذي يطال الحياة اليومية، وجوديا ورمزيا، والإمكانات التحررية للوجود والحياة وهو ما تؤكده ظاهرة الاستيلاب التي تعم مختلف جوانب اليومي. وحدهم الأغبياء يفكرون الثورة كسيرورة بارانوية بانية، صادرة عن الفوق دون النظر في ضرورة إعادة ابتكار الثورة نفسها كمفهوم وكممارسة. لا يمكن الرنو إلى تغيير العالم بدون تغيير الحياة اليومية نفسها أولا وقبل كل شيء لا يمكن للذوات/الأطياف المستعبدة من طرف السلطة المركبة للدوكسا واللاهوت والأسطورة والشعوذة وإكراهات الخنوع والخضوع السياسي والاجتماعي والذهني، أن تمارس الثورة أو تنجزها. لا خلاص للأغبياء والجهلة الذين لا يتصورون شكلا ما لتحررهم، إلا داخل/عبر العبودية كذهنية وممارسة جوانية طويلة الأمد، ويتمثلون بشكل زائف كل طوبى تحررية ممكنة انطلاقا من أخلاق العبيد كمهيمن عليهم أبديين وقدريين. إن نقد اليومي هو ما يمنح ضرورة التغيير والتحول معناها وبعدها الثوري، الذي هو تحويل المعيش.

إن الاشتغال الثوري إما أن يطال المعيش في كليته أو لا يكون، أي إما أن يمس الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية داخله أو لا يمسها. نحن هنا أمام اختيارين لا ثالث لهما: إما خلق نوع من التطور الإنساني الجديد للحياة اليومية، وإما الجمود والتراجع الارتكاسي حيث تهيمن دلالات إيديولوجية رجعية محافظة. إن مسألة الحداثة والعلمانية ليست مجرد شأن خاص بالفكر وحده، ولا نسيجا من الإشكاليات التي تطرح على صعيد معرفي محض، ولكنها السيرورة التي من خلالها يتم تكريس انتصار الممكن على الكائن والواقع. انطلاقا من مسألة الحداثة والعلمانية، عبرها وعلى أرضيتها، يمكن للبرنامج الثوري أي يقيس فاعليته وإجرائيته وممكناته في مواجهة نظام الهيمنة، وذلك بقصد أنجاز تغيير في الحياة اليومية من خلال تحديد ما هو ممكن ضد ما هو كائن وواقعي. لا يمكن طرح الحياة اليومية كموضوع للنقد والتحليل والتأويل إلا بغاية تحويلها، وهو التحويل الذي بإمكانه وحده إضاءة الجانب السياسي والثوري في هذه الإشكالية. لا يمكن انطلاقا من هذا القول بأن الحياة اليومية غير موجودة، إذ لا أحد صادفها في أي مكان، الأهم في هذا السياق هو مقاربة الحياة اليومية في كليتها بدل تجزيئها وتقسيمها، والفصل بين مجالاتها وفضاءاتها، لأننا حين نتبنى المقاربة التقسيمية فإن الحياة اليومية تصير هي كل ما يتبقى حين

نستخرج المعيش من حيز كل الأنشطة المختصة. لكن الحياة اليومية هل هي بالفعل كل ما تبقى في عالم مجزأ ومتشظ، يرفض الكثيرون مجابهته، أي أنها الكل، والمقياس الذي نقيس به/ انطلاقا منه كل شيء، من استعمال الزمن وتوظيفه إلى التجسيدات والتمظهرات في الفن والثقافة والسياسة، القطاعات الثلاثة التي تشهد وتعيش نوعا من الأزمة المتقدمة التي تبرز من خلال سياسة ظاهرة اللاتسييس والأمية المركبة والمعممة، التي تخفي نفسها أحيانا كثيرة، خلق أرتال الخطابات والتحليلات المصابة بإسهال مجاني. إن نقد الحياة اليومية نقدا راديكاليا من شأنه السماح بتجاوز الممارسات الاجتماعية والثقافية والسياسية النكوصية والارتكاسية ذات المنظور الردعي والتقليداني، لأنه نقد فعال يتموقع على مستوى إشكالي ومعرفي متميز جدا يهدف إلى التدخل نظريا في حقل اليومي.

ينبغي تحرير المعيش اليومي من الإكراهات والضغوطات وأحكام القيمة الجاهزة ومكائن الأسر التي تطاله وتعوقه، لتجاوز فضائح البؤس اليومي والعنف الممارس على مجتمع مقسم إلى طبقات وطوائف و زوايا و مذاهب. إن فقر الحياة اليومية هو بالذات فقر وبؤس الإكراهات والتمثلات التي تطالها وتسيجها، إذ لا يمكن انطلاقا من أخلاق الخنوع والطاعة والعبودية العمياء التفكير في إنسان حر داخل معيش تميزه الحرية، ولا يمكن لأخلاق العبيد أن تحقق وجودا يتصف بنبل الحياة اليومية. إن فقر الحياة اليومية هو فقر سياسي في المقام الأخير، وكل إلغاء أو تجاهل للبعد السياسي لهذا الفقر من شأنه إخفاء العمق المطلبي، الذي يتصدى للغنى الممكن لهذه الحياة وثرائها. إن الحياة اليومية الممتلكة لقواها وقدراتها والمتحققة فيها هي ما نصيره، حين نتحقق أولا في إنسانيتنا وحريتنا. إن النقد الراديكالي للحياة اليومية المشوهة والمفصولة عن قدراتها، هو نقد للوضع الاعتباري لإنسان يتم اختزال كل الغنى المادي والرمزي لإنسانيته، في مجرد حاجات بيولوجية. يرتبط هذا التحرر لإنسانية الإنسان، وتحرير الحياة اليومية من فقرها وبؤسها، بالضرورة بحركة إرادوية، أي السيرورة الجدلية الناهضة على الاستيلاب/اللا استيلاب التي تشتغل على المعيش اليومي. إن شروط الاستيلاب المتنوعة والمتعددة السائدة داخل المجتمع، تكشف المسافات والتأخر الذي يبعد الحياة اليومية ويفصلها عن قواها وقدراتها الكامنة أو المعلنة. الغريب أن الإنسان في خضم الحياة اليومية التبدو أحيانا كمراوحة بئيسة وتافهة في المكان وأحيانا أخرى كحرب يومية عاصفة ودائمة، يلفي نفسه منذورا لخراب الكائن، مقصيا من هبات الممكن. إن الأنساق المركبة والمتقاطعة والمتشعبة للهيمنة تنلعب/تنتسج هنا بالذات في حيز هذا الخراب اليومي، حيث تحرم الحياة من إمكانية التحقق في ما هيتها الحميمية وفي زخمها الحيوي، لأن نسق الهيمنة يستحوذ عليها كلية ويؤسطرها ويضفي عليها سمات الشعوذة والتأويلات الماورائية التي تدفعها للقبول بالخراب كما لو كان أمرا محتوما. صحيح أن الحياة اليومية تمتلك نوعا من الحقيقة العارية، ولكنها لا تتماهى أبدا مع أي تجسيد للحقيقي Le vrai، لأنها تنذغم في جوانية الحياة الخاصة، حد النسيان، حد فقدان كل إمكانية للاغتناء بممكنات البرانية، وحد التخلي كلية عن شروط وجودها الأخرى، السياسية

والاقتصادية والاجتماعية أي تلك المرتبطة بالحياة الخاصة. إنها الحياة الخاصة التي تظل محرومة من عنصر أساس هو الحياة. إن نسق الهيمنة الذي يستحوذ على زمن وفضاء الحياة يدخلها في حيز غريب عنها، يدفعها للانخراط في فاعلية مؤسطرة من طرف إنتاج مؤسلب ينفي كلية الحياة، ويخضعها لتأويلات ميتافيزيقية تنزع عنها قوتها واشتغالها الفعال، لتصير حياة خاضعة لسلطة الشعوذة. يتضافر العلائقي إذن مع الاقتصادي والإيديولوجي لفصل الحياة عن قدراتها. هكذا تبدو الحياة اليومية كتراكم دائم ومستمر لقيمة زائفة. إنها تضم حياة فائضة عن القيمة، حيوات ينتهكها ويستنفذها الاستهلاك المفرط حيث يشترى ويستهلك كل شيء بدءا من الراحة والاستجمام إلى السلع والبضائع، مرورا بعمليات التجميل وحملات الموضة وغيرها. إنه الاستسلام لنوع من الحياة اليومية السلبية التي تنتصب أعين الرأسمالية غير بعيد لمراقبتها، حياة يومية بئيسة وفقيرة خاضعة لمشروع الفرجة الرأسمالية، التي تطرح المظاهر الخداعة كمرجعية ضامة لشرعنة وجود يميزه غياب الحياة. يلفي الإنسان نفسه محروما من ذاتيته التي تخضع لمنطق العرض والطلب، داخل دائرة الإنتاج كقوة عمل، لكنه يفقد أيضا شخصيته وأسلوب حياته الذي يتحول إلى مجرد سلوكات استهلاكية محضة، ويتم تعويض بعشق الحياة والشغف بها، إلى عشق الأشياء و السلع التي تجعل الحياة «سعيدة». يقول إشهار لشركة كبرى للبناء والتعمير: (حققوا السعادة، اشتروا مسكنكم)، لكن المنطق الشعبي الماورائي والنكوصي يسمي المسكن: (قبر الدنيا). أنها مجرد سمة معلنة من سمات البؤس الفاضح الذي يطال الحياة اليومية.

لكن مأساة الاستيلاب المعمم و الفرجة الاستهلاكية البئيسة، لا تقضي نهائيا على النزوعات التحررية الكامنة في قلب الحياة اليومية. لأن هذه الأخيرة تظل الحد الفاصل بين قطاعين : القطاع المهيمن عليه من الحياة و القطاع غير المهيمن عليه، وهنا بالذات أي في حيز هذا الحد تنلعب العلاقة بين إعادة تأسيس سياسة الوجود انطلاقا من عناصر تحررية من جهة، وتقوية العبودية والتبعية الاستهلاكية الحديثة من جهة أخرى. تنكتب أزمة الحياة اليومية إذن في سجلين اثنين : سجل أزمة الرأسمالية التي لم تعد مبنية على تراكم الإنتاج، بل على تراكم التراكم، وسجل أزمة القيم ومرجعيتها التي أصبحت تبتعد باستمرار، وبشكل متزايد عن القيم العملية المرتبطة بأنماط الوجود الملموسة ونمذجتها، وتنحو منحى ارتكاسي باتجاه قيم ميتافيزيقية مجردة تنازع الوجود نفسه في وجوديته. إن نقد الحياة اليومية هو في الأخير نقد للسياسة التي تطالها (بعيدا عن كل نزعة سياسوية) والتي تجعل الماضي مهيمنا باستمرار على الحاضر، بينما الأهم هو أن يهيمن الحاضر على الماضي، انطلاقا من إعادة ابتكار الحياة والواقع الاجتماعي لتدمير شروط القمع والخضوع. عبر هذا يستعيد إنسان اليومي أو ينتزع حقه في أن يصير ذاتا للحق Un sujet de droit. ينبغي القول بأن العلاقة ذات الخطوط المتشابكة والمائلة بين السلطة/الحاكمين والذوات-الأطياف/المحكومين تمر عبر لحمة الحياة اليومية ونسيجها، لأن كل فرد داخلها منذور لنوع من الوجود المتشابك والمائل.

لهذا السبب يظل إنسان اليومي دوما مشكوكا فيه و موضوعا للارتياب و لنوع من الوجود الهش، لأن المشكوك فيه أخطر بالنسبة لسلطة المراقبة والعقاب من المذنب الذي يمكن لعلاقته مع القانون أن تكون مباشرة في الإطار الذي يصير فيه موضوعا للمحاكمة. أغلب السلط البوليسية والأمنية وأخطرها حافظت على وضع اعتباري للناس كمشكوك فيهم، أي كمجرد أطياف/أشباح منذورة لهروب دائم، يصعب أحيانا التعرف عليها، وهنا بالذات يكمن خطرها على سلطة الدولة (تجارب السرية والانذغام كالسمكة في الماء داخل ثنايا الحياة اليومية). الخطر هنا متبادل بين الحاكمين والمحكومين داخل الحياة اليومية، والجدل مماثل لجدل العبد والسيد عند هيجل. تقود الذوات/ الأطياف السلطة إلى السقوط في الخطأ حتما، وتقود السلطة إنسان اليومي إلى وضع المشكوك فيه.

إن الحياة اليومية المسكونة بالإهمال واللامبالاة اليومية، هي حياة الذات/الطيف المشكوك فيها والتي تفلت باستمرار من القرارات الواضحة والصارمة للسلطة. تطلق السلطة اسما استراتيجيا على الذات/الطيف داخل عقدة تناقضات خاصة، وتستدعيها بالتالي كذات مشكوك فيها باستمرار، لأن الاستدعاء الإيديولوجي للفرد كذات لا يمنح الأخيرة أية حصانة إزاء الشكوك التي تظل محيطة بها. بهذا المعنى يرى ألتوسير منذ سنة 1970 في مقاله الشهير «الإيديولوجيا والأجهزة الإيديولوجية للدولة» و فوكو سنة 1975 في «المراقبة والعقاب» الروابط بين الفرد وعلاقات السلطة، بالرغم من الاختلافات بين منطق الخضوع لأجهزة الدولة الإيديولوجية (ألتوسير) ومنطق الخضوع للأنساق الانتظامية (فوكو)، فإن الذات في الحالتين تلفي نفسها محددة وفق شكل فرداني بدئي يعتبر بمثابة تخيل ضروري لإظهار وعرض إنتاج الذات داخل علاقات السلطة. يتعلق الأمر لدى ألتوسير بالتأكيد على أن « كل إيديولوجيا تستدعي الأفراد الملموسين كذوات ملموسة عبر اشتغال نمط الذات». أما بالنسبة لفوكو فيجب دراسة «النمط الذي من خلاله يتحول الكائن الإنساني إلى ذات». الأهم هنا هو أن الذات تلفي نفسها محددة من طرف نمط للعلاقة مع السلطة، الإيديولوجيا والنسق الانتظامي التي تخضعها وتسمها ذهنيا وجسديا، مع الإشارة إلى أن تفسير الرضا والقبول الذاتي بالخضوع والتبعية يظل غامضا في الحالتين. إن الحياة اليومية هي ركح هذا القبول الغامض بامتياز. يرى فوكو بأن السلطة قادرة باستمرار على إنتاج ذات من خلال بناء علاقات المعنى التي تنتج بدورها تمثلات تستثمر كلية الروح، إلى حد أنها تمنحها شكلا بالنسبة للسلطة السائدة.

إن السلطة تملك دوما قدرات معلنة وأخرى كامنة لإنتاج أرواح وأجساد المحكومين ضمن سرد سلطوي ناهض على ثنائية العبد والسيد، وهي الثنائية التي تعيد باستمرار إنتاج نفسها عبر ثنائية وأشكال أخرى: المستغلين/المستغلين (بكسر الغين وبفتحها)، المهيمنين/المهيمن عليهم، العمال/أرباب العمل، الحاكم/الرعية، القامعين/المقموعين، وتعيد إنتاج نفسها عبر التقسيمات الجهوية والكونية للعمل، والتطور اللامتكافئ الذي يطال جماعات بشرية داخل دول ومناطق بأكملها. إن الروح بالنسبة لفوكو هي العنصر الذي تتمفصل داخله آثار نوع من نمط السلطة، ومرجعية معرفية ما.

لذا فإنها (الروح) لا تنتج معناها إلا حين تتوفر على واقع تاريخي، لكنها في الأساس تظل جوهريا، مجرد أثر خاص لنوع من التشريح السياسي. هكذا تصير الروح «سجن الجسد» كما يرى فوكو (المراقبة والعقاب/1975) قالبا مقولة أفلاطون. أما بالنسبة لألتوسير فإن الإيديولوجيا تصير مادية بما فيه الكفاية لتنتج ذلك الاستدعاء (النداء) الذي يقود إلى تحول فيزيائي عبره تتجسد الذات.

إذا لم تكن المؤسسة الانتظامية هي الجهاز الإيديولوجي للدولة فإن هناك تماثلات عميقة بينهما. إذ إن كلاهما ذو طبيعة مادية خالصة، كما أن الانتظام والايديولوجيا يملكان نوعا من المرونة تجعلهما يتخليان أحيانا كثيرة عن الثقل الأولي لأجهزتهما وذلك لمضاعفة فاعليتهما، كما أن كلاهما يلجأ إلى إعادة إنتاج علاقات الإنتاج من خلال إخضاع الأفراد لوظيفة إيديولوجية في علاقة مع جهاز إيديولوجي. يشير ألتوسير، للتأكيد على الطابع الكلي للإيديولوجيا، إلى فكرة (حفل موسيقي) للإيديولوجيا (تهيمن عليه معزوفة متفردة)، أي معرفة الإيديولوجيا المهيمنة حاليا، والتي تساقط على الأفراد تنهال وتستحوذ عليهم، من الولادة إلى الموت محولة إياهم باستمرار إلى ذوات للإيديولوجيا. هناك بالنسبة لفوكو الطابع الشمولي للمجتمع الانتظامي، والذي تجسده مؤسسات مغلقة على وظائفها السلبية (كالمنع والإقصاء والحيلولة دون...)، والتي تنطرح دون شك كميكانيزمات مفتوحة ومرنه ما تني تنتشر وتتمدد منتجة لسلوكات معينة انطلاقا من (بؤر مراقبة منتشرة داخل المجتمع). إنها إجراءات مراقبة مرنة تشتغل كتقنيات لإنتاج أفراد نافعين أي تحديدا ذوات خاضعة داخل نسيج الحياة اليومية، وداخل تلك اليومانية السالبة لألق الوجود. ذاك ما يجعل الحياة اليومية بالرغم من الظواهر السطحية الزائفة التي تحتلها، نراعة لحرمان الأجساد من وجودها، لأن الإنسان يلفي نفسه منذغما في اليومي ومحروما منه. إن العلاقة الغامضة بين (الانذغام في) و(الحرمان من) هي التي تؤسس بعمق الحياة اليومية. ذاك أيضا ما يحول هذه الحياة اليومية نوعا ما إلى مطرح نفايات وبقايا أجزء حيوات مشوهة و معطوبة. تلك السطحيات القاتلة تعوق كل رنو عميق للوجود، للحياة في ذاتها، وهو ما يحول الحياة اليومية إلى صناديق قمامة عديدة ونتنة، كتلك التي تملأ أرصفتنا وشوارعنا ودروبنا، صناديق نملؤها بالبقايا التافهة من حيواتنا تماما كما نملأ المقابر بجثثنا المتحللة التي تأوي إليها القطط والكلاب الضالة، وتنبت فيها النباتات المتوحشة. إنه المنطق القاتل للعادة أو سلطتها/سلطها المطلقة، التي تنفلت من فتنة الفكر والتأمل والمنطق والتناسق. الغريب أن منطق العادة هو نفسه الذي تستثمره الأشكال والميكانيزمات الحكومية والمكائن الحزبية، لتدفع الناس داخل الحياة اليومية لإعادة إنتاج نفس السلوكات يوميا واعتبار السطحي، الزائف والتائه والجامد منه هو الناظم الأساس وهو بالذات السير العادي والحقيقي الذي ينبغي أن ينتظم الحياة وحركة المجتمع عموما. إنه ركح هائل بأعداد لا نهائية من الكومبارس. إن الأكثر إثارة للانتباه في هذا السياق، ولفتا للنظر وإثارة لنوع من السخرية الضرورية نوعا ما، هو أن الناس داخل اليومي

صاروا منذورين أكثر ومدفوعين للبحث عن معرفة مباشرة وسريعة، ولأن يكونوا باستمرار، لحظة لحظة وساعة ساعة على اطلاع على ما يحدث في البرهة واللحظة التي يحدث فيها، وخصوصا مع تطور المكائن التواصلية والإعلامية الهائلة وتعدد الشاشات (قنوات فضائية/أنترنت/غرف دردشة/شبكات تواصل اجتماعي...إلخ)، وهو ما يقود بالضرورة إلى اندحار الحدث في حد ذاته كحدث، وانمحائه في ثنايا التواصل الدائم السريع، وفي أتون الفرجة المعولمة والمعممة، بحيث لا تبقى سوى الحركة التواصلية الكونية نفسها، التي تتسلط وتسود وتتعمم بلا هوادة، بالمعنى الذي قال فيه جان بودريار بأننا لا نتفرج مثلا على التلفزة بل هي التي تتفرج علينا. يدخل في هذا السياق أيضا الانمحاء التام للحدود الفاصلة بين الحياة الخاصة والحياة العامة، بحيث صار كل شيء قابلا للبث والإرسال، بدءا من سرير غرفة النوم الحميمية، إلى الاستحمام في شواطئ أكابولكو أو موناكو وغيرهما. إن وسائل التواصل التي هي اللغة والثقافة والقوة التخيلية السائدة في مجتمع الفرجة المعممة، تستنفد في هذا الإطار كل طاقاتها وتفقد كل قوتها كوسائط هامة من فرط التعامل معها فقط كمجرد وسائل. إن الثقافة المهيمنة داخل حياة يومية مسكونة بالاستيلاب والزائف هي ثقافة (الفاست فود)، التي تحقق بالنسبة للراغب فيها كل شيء هنا والآن، بعيدا عن كل تأمل أو تفكير معرفي، وقد يصير بيتهوفن في هذا السياق مجرد اسم لشركة بناء وتعمير، كما قد يصير فيردي مجرد اسم لمطعم وجبات سريعة، وتضيع الروايات والأعمال الأدبية الفكرية الهامة داخل رفوف المراكز التجارية الكبرى ومعارض الكتب، وسط كتب وصفات الطبخ وأعمال البستنة وكتب الوعظ والوعيد ذات الأغلفة البراقة، وتلك السلاسل الفرنسية الحديثة التي تشرح وتبسط كل شيء ولا شيء من أجل قراء أميين. إن التطور المتزايد والمتسارع لوسائل الاتصال لا يعني بالضرورة امتلاك الحياة اليومية، لأننا إذا ما أردنا إخضاعها لإرادة المعرفة فإنها تفلت من حيز إدراكنا لأنها تنتمي لمناطق لا يوجد فيها شيء قابل للمعرفة، مناطق ممنوحة لسلطة الوضوح والعتمة، يتداخل ويتقاطع فيها كل شيء وهذا التقاطع/التداخل الملتبس هو ما يحتل الحياة اليومية في كليتها، يحتل حياتنا ويفتحها على الغرابة المقلقة، أو القبول اليومي بالانوجاد داخل قلق المعيش، داخل الضجر المعلن الذي لا جوهر يميزه، أي داخل الغفلية (L'anonymat) المعممة، حيث لا نتوفر على اسم شخصي، ولا واقع خاص بنا، كأننا مجرد صورة داخل حشد الصور التي تعيش وتعبر، الصور التي تحيا أو تضطلع بالعيش داخل الضوابط والإكراهات الاجتماعية. لكن الحياة الإنسانية تظل إنسانية رغم ذلك في المدن والحواضر، داخل تلك الصحاري الغامضة الممتدة التي هي المدن العملاقة المعولمة، حيث التجربة اليومية اختبار دائم للأجساد والأرواح في الشوارع والساحات والأزقة. هنا بالذات تكمن النجاة ويتعملق الخطر ويصير إنسان/ناس اليومي بمثابة شهود زور يرون كل شيء ويشهدون على لا شيء، وفق نوع من انعدام المسؤولية، يشهدون على الزائف، مسكونين حد التخمة، بتلك الهشاشة المفرطة والمرعبة. الشارع ليس أبدا مقياسا لوجود مسمى، الشارع هو حيز الوجوه الغفل المجهولة،

المنذورة للخفاء والعلن، حيز العابرين من المارة حيث تلتقي الوجوه بالصدفة أو بالخطأ، لأن اللقاء الحقيقي مع الآخر يفترض بدءا أن ينتزع المرء نفسه من هذا الوجود الذي لا هوية له. لكن الصحافة اليومية تجهد نفسها عبثا في امتلاك هذا العابر الخفي، تجعل منه الظاهر المعلن، تخضعه لأضواء النشر، بالرغم من إن الصحف اليومية تعجز في أغلب الأحيان عن امتلاك هذا الكم الهائل والسريع من الأحداث العديمة الدلالة والتافهة أحيانا كثيرة، لتخضعها لسطوة أو وهم السبق الإعلامي اللافت للنظر، ذلك السبق الذي يتوهم منح هذه الأحداث معنى. لذا تعرف الصحف اليومية في رصد وتتبع وذكر ما يسمى بالوقائع المتنوعة، من جرائم ومحاكمات وغيرها عاجزة العجز كله عن الانتماء للتاريخ في سيرورة أحداثه، أو امتلاك الحدث الذي يبزغ كحدث استثنائي في قلب التاريخ. لهذا السبب تكتفي الصحف اليومية برصد وتتبع الحكايات والأخبار والنوادر اليومية، كتعويض عن الفراغ اليومي، موهمة القارئ بأن شيئا ما حدث أو سيحدث، وتبتعد عن التاريخ (هيجل اعتبر قراءة الجرائد بمثابة صلاة يومية). إن الحياة اليومية هي الحاضر الذي لا صفات تميزه، والذي تخطئه الصحيفة اليومية نفسها حين تروم منحه صفات، تأكيده وكتابته عبر تلك الأخبار والأحداث المرتبطة باليومي، بالرغم من أن هذا الأخير يظل باستمرار فالتا من أسر الإدراك ومن كل إرادة بانية لأنه مجرد حياة بلا ذات ولا موضوع. إن الإنسان الذي يندغم في الحياة هو كل إنسان كيفما كان ومهما كان، ليس الذات ولا الآخر اللذان بإمكانهما الانوجاد داخل سيرورة اعتراف جدلية بينهما. إن الحياة اليومية أيضا ليست موضوعية، بل مجرد حضور مقسم ومجزأ ولا محدد، ليست الكل بل النمط اليومي الذي يبدو لنا عبر الانقطاعات والتقسيمات. لذا نلفي اليومي مسكونا بكم هائل من الأشياء (السيارة، الشقة، شاشة التلفزة، القهوة، الثلاجة،...إلخ) لأنه تحديدا عاجز عن الاضطلاع بالحضور الفعال لذات حقيقية. إن اليومي هو الوسط المسكون بالاستيلاب والفيتيشية (الصنمية) والتشييئ، الذين يفرزون آثارا تطال الأجساد والحيوات وتؤثر فيها. العديد من الأشخاص منذورون بشكل مصيري نوعا ما (لعله المصير الذي تحدده سلفا ماكنة الإنتاج الرأسمالية)، إلى ألا ينوجدوا أبدا وطيلة حياتهم إلا داخله، إذ لا حياة أخرى لهم غير تلك الحياة في مسارها اليومي المألوف، العادي، المتكرر، وحتى حين يشتكون بلوعة وحسرة أحيانا تنم عن بقايا أنسانية دفينة أو بشكل غريزي أحيانا أخرى، فإن الإجابة تكون هي أن الحياة اليومية هي نفسها بالنسبة للكل، وأن لا أمل أبدا في تغيير هذا المصير الجهنمي المحتوم. يكفي أن ترى الناس يجرون في الطرقات وفوق الأرصفة، يلهثون ويركضون خلف الحافلات والقطارات وسيارات الطاكسي ويجتمعون وقت الغذاء في الخلاءات أو مطاعم الأكلات السريعة... لتقف على ذلك. تفرض الحياة اليومية على الكل أن يندمج في نوع من الحس القطيعي ويتبناه فكرا وسلوكا ووجودا، باعتباره الحياة الوحيدة، وهنا بالذات تكمن خطورتها التي لا نتبينها ونستوعبها، إلا حين ننزاح عنها ونبتعد قليلا، حينها نطرح السؤال الذي يظل غائبا عنا أو مغيبا داخل حزمة

الإكراهات وأرتال الالتزامات: «هل هذه هي حياتي اليومية، كيف أمكنني كل هذه السنوات احتمال ذلك؟». إنه السؤال الذي يدعونا في لحظة الوضوح النادرة والحارقة تلك إلى الاضطلاع بكل القدرة التدميرية المشتغلة داخل لعبة اليومي، وقوة الغفلية الإنسانية التي تدمر الذوات بأناة، حد الاستنزاف اللانهائي. إنها القوة التي تلغي الأفكار والقيم، مدمرة باستمرار كلا اختلاف ممكن بين الأصيل والزائف. لا تنتظر الحياة اليومية تأكيداتنا، لا تنتظر أبديتنا التي من رمل وغبار وكلام وهباء.

إن الاضطلاع بتجربة/تجارب الحياة اليومية، هو اختبار العدم اليومي، أقصى درجات العدمية الجذرية التي لا دليل ولا برهان يؤطرها، هكذا بلا ذات ولا موضوع، ولا ماهية متعالية ناظمة لها، اختبار يتم في جوانية فراغ لا رجعة ولا مفر منه، لكن هذا الفراغ بالذات هو عنصر كل نقد ممكن.

راصد «الثقافة المغربية»

عبدالحق ميفراني

«مؤتمر الكتاب» يفتتح الدخول الثقافي في المغرب: «انتهاء مرحلة وبداية أخرى»

1 -مؤتمر الكتاب يفتتح الدخول الثقافي في المغرب

تعددت القراءات وآراء المتتبعين لفعاليات المؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب والذي أنهى أشغاله في وقت متأخر من صباح الأحد 9 شتنبر بانتخاب الناقد عبدالرحيم العلام رئيسا له لولاية جديدة، هو الذي تولى إدارة الاتحاد منذ إقالة رئيسه السابق الناقد عبد الحميد عقار عام 2009 واستقالة كل من الشاعر جمال الموساوي والناقد عبدالفتاح الحجمري، وهي المرحلة التي اعتبرها البعض «نهاية هذه المؤسسة الثقافية التنويرية» بفعل الشلل الذي أصاب فعلها الثقافي في المشهد المغربي. العودة لهذه الصيغة الانتخابية للرئيس، بعد تم تعديلها في مرحلة سابقة {لحظة تولي الناقد محمد برادة لرئاسة الاتحاد}، وصادق المؤتمرون بأغلبية 75 صوتا مقابل 52 صوتا على البند الرئيسي الذي يقضي بانتخاب رئيس الاتحاد مباشرة من المؤتمر العام قبل انتخاب أعضاء المكتب التنفيذي.

وازت العديد من تغييرات بعض بنود القانون الأساسي والتي صادق عليها المؤتمر ال18 سعيا من اتحاد كتاب المغرب الاستجابة للعديد من الأصوات التي ظلت تنادي ب«دمقرطة» هذه المؤسسة التي ظلت تعتبر من بين الاتحادات القلائل في العالم العربي التي حافظت على استقلاليتها من الدولة. وساد جو من الترقب على أشغال المؤتمر قبل ولحظة انعقاده، إذ كانت بعض المؤشرات ترى استحالة

«تجاوز الأزمة التي ظل يتخبط فيها الاتحاد طيلة الأربع سنوات الماضية». وزادت فعاليات أشغال اليوم الأول من المؤتمر من رفع حدة التشاؤم حول مصير الاتحاد بفعل الصراعات الحادة والتشنجات بين المؤتمرين وأعضاء المكتب التنفيذي السابقين تعلقت بتدقيق عضوية المؤتمرين واتهامات ب«مخزنة الاتحاد» وانتقاد علاقته ببعض دول الخليج وعرض التقريرين الأدبي والمالي، واللذين تخلى بعض أعضاء المكتب السابق عن مسؤوليتهم المباشرة عليه مما جعل كل من الناقد عبدالرحيم العلام والكاتب هشام العلوي {أمين المال السابق} يظلا في مواجهة المؤتمرين.

وحصل الرئيس الجديد الناقد العلام على 108 صوتاً مقابل منافسيه: الشاعر محمد بودويك (36 صوتا)، والقاصة ليلى الشافعي (12 صوتا)، والشاعر عبد الناصر لقاح (3 أصوات)، والمسرحي بوسلهام الضعيف (صوتان). كما انتخب المؤتمر ال18 مكتبا تنفيذيا جديدا ضم أربع نساء وضمت لائحة المكتب التنفيذي الجديد إلى جانب الرئيس عبد الرحيم العلام وداد بنموسى وأمينة المريني وليلى الشافعي وفاطمة الزهراء بنيس وسعيد كوبريت وإدريس الملياني وعبد المجيد شكير ويحيى عمارة وعبدالدين حمروش ومصطفى لغتيري، هذا الأخير الذي اختارته القرعة بعد تعادله في الأصوات مع عضوين آخرين. وكان المؤتمر الوطني الثامن عشر للاتحاد قد صادق على التقرير الأدبي ب94 صوتا مقابل اعتراض عضو واحد وامتناع ستة أعضاء عن التصويت. وصوت لصالح التقرير المالي 88 صوتا وامتناع 6 أصوات.

ويعتبر مؤتمر اتحاد كتاب المغرب الثامن عشر مؤتمرا استثنائيا بكل المقاييس، لاعتبارات عديدة تحكمت في سياق تنظيمه. لعل أبرزها السياق السياسي العام الذي تزامن مع انعقاد المؤتمر، عربيا في ظل الحراك العربي وما حفل به من هبوب رياح التغيير والثورة على الاستبداد.. مغربيا صعود حركة 20 فبراير وما أحدثته من خلخلة للنسق السياسي المغربي وما تلاه من تغيير دستوري وصعود حزب العدالة والتنمية للحكومة..وهذا المعطى الجديد أحدث رجة في المشهد الثقافي وهو ما دفع العديد من الإطارات المدنية أن توجه دعوة مفتوحة للدفاع عن الحريات. كما عرف اتحاد كتاب المغرب فتورا وتراجعا على مستوى أدائه التنظيمي والإشعاعي بفعل الهزات التنظيمية التي عرفها منذ إقالة رئيسه الناقد عبدالحميد عقار واستقالة عضوين آخرين من المكتب التنفيذي السابق وهو ما جعل الاتحاد يرتهن لهذا المعطى الجديد، وأمست صورة



الاتحاد تعرف العديد من التشوهات. معطى ثالث وهو أساسي تزامن المؤتمر مع إحياء اتحاد كتاب المغرب ذكرى الاحتفاء بخمسينية تأسيسه، وهو ما يدفع، في ارتباط بالعديد من المعطيات التي عرفها المؤتمر الأخير، الى التأكيد على أن مرحلة أساسية من تاريخ الاتحاد انتهت وبدأت مرحلة جديدة ستتحدد ملامحها قريبا. لن نتوقف عند تجديد آليات التنظيم القانونية في الانتخاب سواء الرئيس أو تحديد صلاحيات مسؤوليات المكتب التنفيذي والمجلس الإداري ولا التمثيلية الجديدة للمرأة {الكوطا}، ولا مستويات النقاش المعرفي الذي عرفه المؤتمر، وهل شكل محطة حقيقية للنقاش الحقيقي حول الثقافة المغربية؟ واستراتيجية تتمثلها هذه الهيئة في مغرب اليوم والمستقبل؟ لكن العديد من الكتاب الذين سألناهم عبروا عن شعورهم بحالة «اللاطمأنينة» على الاتحاد ومستقبله، وهو ما أكدته الأحداث لاحقا. إذ سرعان ما أعلنت مجموعة من المبدعات والكاتبات المغربيات عن تأسيس إطار ثقافي جديد باسم «رابطة كاتبات المغرب» وكما جاء في البيان أن الرابطة تسعى إلى جمع شمل صاحبات الأقلام الجادة من مختلف جهات المغرب والإحتفاء بإبداعهن وكتاباتهن وكذا التعريف بها داخل إطار يضمن لهن المتابعة والإستمرار والتواصل. وذكر البيان أن تأسيس الرابطة يعتبر حقا حضاريا ودستوريا وأن أهداف الرابطة تتمثل بالخصوص في التواصل بين الكاتبات والتعرف على إنتاجهن ومتابعته والعمل على وضع بيبليوغرفيا لإنتاجات الكاتبة المغربية. وستستكمل الرابطة هياكلها كما سيتم تشكيل المكتب بحضور كل الأسماء المتواجدة في الساحة .وتتكون اللجنة التحضيرية ل«رابطة كاتبات المغرب» من الكاتبات عزيزة احضيه عمر، ومليكة العاصمي، وبديعة الراضي، ورجاء الطالبي، وزهور كرام، والعالية ماء العينين..

هذا وعرف حفل الافتتاح الذي احتضنه مسرح محمد الخامس وبمناسبة الاحتفاء بخمسينية اتحاد كتاب المغرب، احتفاءا خاصا برموز اتحاد كتاب المغرب الذين ساهموا في تأسيسه {عبدالكريم غلاب، محمد العربي المساري، محمد الصباغ، محمد عزيز الحبابي، مبارك ربيع، انتهاء بمحمد برادة}. وقد عرف الافتتاح حضورا لافتا لأطياف تمثل الحقل السياسي والأدبي والفني كما حضر وفد حكومي مثل حزب العدالة والتنمية وحزب الاستقلال كما عرف الحفل حضورا وازنا لفعاليات من حزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية {حزب معارض}. لقد كان الرهان أن يخرج اتحاد كتاب المغرب منتصرا على أزمته وعلى نفسه كي يعود الى الانشغال بالقضايا العميقة التي شغلته طيلة ال50 سنة الماضية، قضايا ثقافية يفترض أن تسهم في إعادة الحياة للمشهد الثقافي في المغرب. لكن من متابعة لأشغال المؤتمر، والذي تمحور النقاش خلاله على قضايا تهم سؤال الثقافي والسياسي، تعزيز الحكامة والدمقرطة داخل اتحاد كتاب المغرب والتمسك باستقلالية الاتحاد، الاهتمام باللغة الأمازيغية والتفكير في سياسة لغوية الى جانب تمثيلية المرأة داخل الأجهزة وإعادة الاعتبار للفكر التنويري داخل المجتمع.. لقد تبين أن القضايا المسطرية لانتخاب الرئيس الى جانب مناقشة التقريرين الأدبي والمالي والبيان الثقافي العام شهد تجاذبات كادت تعصف بالمؤتمر وهو ما خلف استياء عميقا عند بعض الكتاب.

يبدو أن مؤسسة الاتحاد «ترهلت» وأمست تستدعي التفكير في آليات عملها واستراتيجياتها الثقافية. خصوصا أننا إمام إطار ثقافي يجر وراءه تاريخا حافلا من الانخراط الفعلي في ترسيخ مفهوم الثقافة الوطنية. أي اتحاد كتاب المغرب يريده الكتاب المغاربة اليوم؟ هذا الإطار الجمعوي والذي ظل بمنأى عن التدجين، وناضل على استقلاليته اتجاه الدولة. أمسى تائها اليوم في خضم، التحولات السياسية والمجتمعية والثقافية المتسارعة، والأسئلة الكبرى. وعوض أن يتحول أفق مرور نصف قرن على تأسيس الاتحاد (1961 إلى 2012) الى لحظة من لحظات استعادة تاريخ المنظمة الثقافي والفكري والنضالي، كإطار تنظيمي، يجمع الكتاب والمبدعين والباحثين، في اهتماماتهم الإبداعية والفكرية والمعرفية المختلفة، من أجل صياغة مشروع ثقافي، وتحديد استراتيجية ثقافية.. والمطالبة بالمحافظة على استقلاليته في مواقفه وقراراته، وباستعادة دوره النقدي وموقعه الأخلاقي، وقوته الاقتراحية، للمواجهة وتفعيل المشهد الثقافي.. أمسى اتحاد كتاب المغرب اليوم إطارا ثقافيا مثقل بالهزات والانكسارات متفرغ لتدبير أزماته المتكررة.

2 - ندوة «رولان بارث، بين المغرب والأمكنة الأخرى»

توجت الأمسية الشعرية، التي احتضنتها فضاءات «هري السواني»، فعاليات الندوة الدولية **«رولان بارث، بين المغرب والأمكنة الأخرى»**، والتي نظمت مؤخرا بمدينة مكناس المغربية من تنظيم وزارة الثقافة، بتعاون مع الجمعية الدولية للنقد الأدبي(***A.I.C.L***) وهي جمعية دولية تأسست سنة 1969 وتضم نقاداً وأكاديميين وصحفيين ومبدعين.

وتمحورت أشغال الندوة حول عدد من الموضوعات، وكان من المفترض أن تتطرق الى نقط أساسية منها المتعلقة بالتلقي النقدي في أعمال رولان بارث {1915ـ1980}، الذي عاش ردحا من الزمن في المغرب.

وتوحدت قراءات الشعراء والشاعرات ماريا جواو رانيو (البرتغال)، حسن نجمي (المغرب)، نيكول بارييز (فرنسا)، كوليت كَيدج (فرنسا)، روز بوالو (فرنسا)، كريستيان سكيماو (فرنسا)، دانيال لويرس (فرنسا)، كوستاس فاليتاس (اليونان)، جلال الحكماوي (المغرب)، هيلين ستافورد (الولايات المتحدة)، كارين وود (نيوزيلندا) في استعادة الأمكنة وجعل القصيدة مشبعة بالروح الكوني. أهدى الشاعر حسن نجمي قصيدة رولان بارث الى الشاعر الحكماوي، فيما أهدى دانيال لويس قصائده "الأغاني" الى الشعراء نجمي وعائشة البصري ورشيد المومني. الباقون اختاروا المدن المغربية، دونما اتفاق قبلي. إذ قرأت روز بوالو الشاعرة الفرنسية قصيدة "شفشاون"، بينما وسمت الشاعرة كريستيان سكيماو مدينة مراكش كي تستلهم رمزيتها التاريخية. أما الشاعرة هيلين ستافورد (الولايات المتحدة) فاختارت ذاتها كي تقربنا من فهمها للأشياء واليومي، واتجهت الشاعر النيوزلندي كارين وود نفس المنحى غير أنها اختارت الصحراء كي تحتفي بعطش الكينونة وبالخواء، وانتهى الشاعر جلال الحكماوي الى دعابة بسخرية سوداء "أنف آل باتشينو" كي يوجه رسالة صريحة أن الشاعر لن يتنازل على حريته وسيظل رأسه ممتدا الى السماء.

وتوزعت الأوراق المقدمة على زوايا نظر تتعدد

بين الأدبي والدلالي والسيرذاتي و الجمالي والفلسفي. وشارك في الندوة، باحثون ينتمون الى دول متعددة



{المغرب، بريطانيا، الدانمارك، إسبانيا، فرنسا، اليونان، البرتغال، روسيا وتونس}. وربما تخلفت الندوة في إضاءة علاقة رولان بارث بالمغرب، رغم تلك الإضاءة التي أشار إليها الأكاديمي عبدالرحيم كمال في إشارته الى أن "بارث لم يكن مرحبا به في المغرب..وتركه وهو يشعر بالألم" لذلك لا يمكن أن يكون المغرب "مرآة بارث" ولا "بيته"، الناقد كمال تدخل في موضوع "بارث والحواس/ ماهيات المرئي". وركزت مداخلة دانيال لويرس، رئيس الجمعية الدولية للنقد الأدبي (A.T.C.L) في ورقته القصيرة «بارث المعلم» على جزء من اهتمامات بارث ومكانته العلمية في النقد الأدبي سواء في فرنسا أو في العالم، معتبرا أن ندوة بارث ما كان لها أن تكون إلا في بلد اسمه المغرب الذي استضاف بارث وعاش فيه مرحلة مهمة من حياته. وفي الجلسة التي أطرتها الناقدة والشاعرة هلين ستافورد (الولايات المتحدة) تناول الناقد المغربي إبراهيم البومسهولي «تلقي رولان بارث في المغرب:حالة عبد الكبير الخطيبي ومحمد البوغالي» وكانت مداخلة عميقة أعادت قراءة بارث ومنظوره للأدب من خلال رؤيتين تناولتا معا كتاباته خصوصا أن الخطيبي لطالما عبر أن كتابة بارث تظل «هاربة، ومستقبلية» لكن، يبقى السؤال كيف نقرأ بارث؟ بحكم أن القراءة تتحول الى علاقات مركبة. الناقدتان الروسيتان إليزافيتا لكَينكوفا وتاتيانا تماينوفا تناولتا «أسطورة جان دارك في منظور رولان بارث»، وهي المداخلة التي قدمت تصورا شموليا لأسطورة جان دارك، وللأسطورة خصوصا في فرنسا والتي لم تخل من نظرة ايديولوجية أساسا أكثر من إضاءة بارث للأسطورة. في الجلسة الثانية والتي أطرها الناقد دانيال لويرس انتقل الناقد الاسباني تيوفيلو سانز إلى رولان بارث والسيرة الذاتية: حيث تلمس ذاتية «مترحلة» رغم أنه يعترف في الأخير أن نص بارث يظل «هاربا» للأبد، وبينت الناقدة الأمريكية هيلين ستافورد «رولان بارث وملارمي» أن بارث عبر عن إعجابه بكتابات ملارميه، وتوقفت الناقد عند قراءة بارث لنص «حلي»: ملارمي وقدمت الناقدة من خلال قراءة مقارنة لنص ملارمي وبارث، شعرية ملارمي التي تجعل النص الإبداعي هو الجوهر. الناقدة التونسية إيناس معتمري رأت في «بارث مبدعا» من خلال نصه العبور بين فرنسا والمغرب. وقدمت الناقدة والشاعرة البرتغالية ماريو جواو رينو حضور بارث في الدرس الأكاديمي البرتغالي

واعتبرت كتابات رولان بارث: فكرا بلا حدود. الجلسة الثالثة والأخيرة لهذه الندوة الدولية أطرها الناقد والمترجم المغربي ابراهيم البومسهولي. الناقد المغربي يوسف أبو علي استقصى «رولان بارث حينما يغدو النص جزءا من المتعة»، وكانت قراءة مفتوحة تفكر في متعة «نص بارث» والذي يجعل النص في النهاية فضاء لمتعة القراءة مع أنه في النهاية تساءل لو عاش بارث الى اليوم في ظل الثورة التكنولوجية وعصر الصورة لدفعنا الى العودة الى النص وتذوق لذته اللانهائية، الأكاديميان الفرنسيان كريستيان سكيماو وماري كريستين شريجين قدما «مقاطع خطاب فوطوغرافي» وهو المحور الذي عرف اهتماما خاصا من بارث في اهتماماته السيميولوجية، وكانت الورقة عبارة عن حوار بين ناقد وفوتوغرافية.

3. ميلاد «رابطة كاتبات المغرب»

فيما اعتبرته كاتبات قرارا متسرعا ومتأخرا، خصوصا في ظل الوضع التي تعيشه المرأة/ الكاتبة اليوم في المغرب الثقافي. أعلنت مجموعة من المبدعات والكاتبات المغربيات عن تأسيس إطار ثقافي جديد وسمناه ب «رابطة كاتبات المغرب»، وهو القرار الذي أعلن عنه على هامش المؤتمر الثامن عشر لإتحاد كتاب المغرب غير أن بيانه التأسيسي وزع فيما بعد. واعتبرت بعض الكاتبات أن المرأة الكاتبة أغنت المشهد الثقافي إنتاجا ومعرفة وحظيت قبل سنوات عديدة بمكانها الرمزي والاعتباري الذي ناضلت عليه، مما يجعل من قرار إعلان تأسيس الرابطة «غير ذي معنى» في الزمن الثقافي اليوم. لكن مؤسسات الرابطة والمشكلات للجنة التحضيرية وهن على التوالي: عزيزة احضيه عمر، ومليكة العاصمي، وبديعة الراضي، ورجاء الطالبي، وزهور كرام، والعالية ماء العينين..اعتبرن أن الرابطة تسعى إلى «جمع شمل كل صاحبات لأقلام الجادة من مختلف جهات المغرب والإحتفاء بإبداعهن وكتاباتهن»، وكذا التعريف بها داخل إطار يضمن لهن المتابعة والإستمرار والتواصل. ويضيف بلاغ الرابطة بأن الكاتبة المغربية استطاعت في غضون عقود قليلة أن تغني المشهد الثقافي المغربي بتعبيراتها وإنتاجاتها وكتاباتها غير أن هذا الحضور النوعي ما زال بعيدا إلى حد ما عن الإهتمام المسؤول وما تستحقه المرأة المغربية من اهتمام بأفق الكتابة لديها. ولذلك ستسعى الرابطة الى التواصل بين الكاتبات فيما بينهن، والتعرف على إنتاجات بعضهن، التعبير من خلال كتابة المرأة عن التنوع الفسيفسائي للمغرب، متابعة إنتاجات الكاتبة المغربية قراءة ومقاربة وتحليلا وتعريفا، العمل على وضع بيبليوغرافيا لإنتاجات الكاتبة المغربية، العمل على جعل كتابة المرأة المغربية في قلب المشهد الثقافي المغربي. وهي الأهداف التي يرى البعض الآخر أنه نفسها التي ترهن وجود المرأة الكاتبة في إطارات ثقافية عديدة اليوم في المغرب، بل وتتجه بعض القراءات الى لفت الانتباه الى ما للخطوة من خطورة في زرع شكل من التمييز الرمزي وتكريسه وهو ما سيجعل من رسالة الرابطة عكسية.

وأعلنت الرابطة كاتبات المغرب أن الأيام المقبلة القادمة ستعرف استكمال هياكل الرابطة وميلادها الرسمي، كما سيتم تشكيل المكتب بحضور كل الأسماء المتواجدة في الساحة. ومن المنتظر أن تحضر ما يقارب 150 كاتبة عند لحظة الهيكلة، وهي محطة ستكون مصيرية في الإعلان عن الهوية الثقافية

للإطار واستراتيجيته المعلنة. فإذا كانت الكاتبة المغربية، تؤكد أرضية التأسيس، قد استطاعت في غضون عقود قليلة أن تغني المشهد الثقافي المغربي بتعبيراتها وإنتاجاتها وكتاباتها، كما حققت للإبداعية المغربية تطورا ملحوظا على مستوى الكتابة الفنية والرؤية الجمالية والوجودية، غير أن هذا الحضور النوعي ما يزال بعيدا - إلى حد ما - عن الإهتمام المسؤول، وما تستحقه المرأة المغربية من اهتمام بأفق الكتابة لديها، لهذا، تعتبر-الكاتبات الموقعات على تأسيس هذه الرابطة- أن اللحظة التاريخية التي نعيشها والتي تشهد تحولات على جميع المستويات، تتطلب منهن التوحد حول إطار يكون فضاء مفتوحا على كتابات المرأة المغربية، إنتاجا وقراءة وتحليلا وتفكيرا وحوارا ...

وهو ما يجيب عن جزء من ذاك "الحق الحضاري والدستوري والجمالي"، عبره تعبر الكاتبة المغربية عن مستوى وعيها بدور الكتابة في إبداع قيم الحب والجمال والاختلاف والحوار. ولم تتخلف الكاتبات المؤسسات والمكونات للجنة التحضيرية في الإعلان على أن "رابطة كاتبات المغرب" ليس إطارا مغلقا ولن يكون فضاء للإقصاء أو رد الفعل اتجاه إطارات أخرى، خصوصا وقد تزامن أن المكتب التنفيذي الأخير لاتحاد كتاب المغرب قد ضم ولأول مرة في تمثيليته 30 في المائة من حضور المرأة في تشكيلة المكتب وهن الكاتبة ليلى الشافعي، الشاعرة وداد بنموسى وفاطمة الزهراء بنيس وأمينة المريني وهو ما أشر على "تسرع خطوة مؤسسات الرابطة". غير أن المؤسسات تعلنن أن الرابطة إطار سيسعى ليكون "شريكا لتدبير الشأن الثقافي المغربي بصوت ووعي وعقل المرأة المغربية"، لكن مع ذلك يظل مستقبل الرابطة رهينا بمدى قدرة أعضائها على تفعيل هذا الإطار وحضوره في المستقبل القريب وفي نجاعة تجسير تلك الهوة بين عقليات بطريكية تحاول الحفاظ على عقليتها الذكورية في تكريس تمثيليتها وأخرى تسعى لجعل الفعل الثقافي فعلا تشاركيا غير تمييزي ولا يحتاج لإطار جديد.

وتكونت اللجنة التحضيرية من الكاتبات الآتية أسمائهن: عزيزة احضيه عمر: شاعرة وكاتبة، مليكة العاصمي:شاعرة وباحثة، بديعة الراضي: روائية ومسرحية، رجاء الطالبي: شاعرة ومترجمة، زهور كرام:روائية وناقدة، العالية ماء العينين: ناقدة وباحثة.

من جهة ثانية، أعلن المكتب المسير أن تلقى أزيد من 285 استمارة انخراط عضوية وهو ما يؤشر على قدرة الإطار النسائي على تجاوز كبوات التأسيس وهكذا ترأس المكتب الجديد الكاتبة عزيزة احضيه عمر شقواري والتي أمست ناطقة رسمية باسم الرابطة فيما آلت النيابة للكاتبة والصحفية بديعة الراضي وهي أيضا مكلفة بالعلاقات مع السلطة التشريعية، باقي المهام وزعت كما يلي: الكاتبة العامة: رجاء الطالبي نائبتها: فاطمة الزهراء امسكين، أمينة المال: علية الادريسي البوزيدي، نائبتها: مليكة المعطاوي. المستشارات: لطيفة التيجاني: مستشارة منسقة مكتب الحكيمات، نعيمة الحمداوي: مستشارة مكلفة بالزجل، خديجة يكن: مستشارة مكلفة بالأدب الأمازيغي، البتول المحجوب: مستشارة مكلفة بالأدب الحساني، بشرى إيجورك: مستشارة مكلفة بالإعلام، عواطف البورخيصي: مستشارة مكلفة بالأدب الانجليزي، خديجة الشقيرني: مستشارة مكلفة بالأدب الإسباني،

أمينة اسحاقي: مستشارة مكلفة بالأدب الفرنسي،
رشيدة فقري: مستشارة مكلفة بالعلاقات العامة.

4. «حمولة» الإيطالي يتوج بجائزة طنجة للفيلم المتوسطي و«اغرابو» بتاج أكادير للفيلم الأمازيغي

اختارت طنجة الاحتفاء بالفيلم المتوسطي، إذ ككل سنة تحتضن المدينة مهرجان الفيلم القصير المتوسطي والذي عقدت دورته العاشرة هذه السنة. وحظي المهرجان هذه السنة بمشاركة فعلية للمخرج العالمي تري غيليام صاحب «الإخوة غريم» و«جيش الإثني عشر قردا» و«برازيل»...، أفلامه التي طالما رشحت لجوائز الأوسكار والغولدن غلوب. وتوجت هذه الدورة الفيلم الإيطالي «كارجو»:«حمولة» للمخرج كارل سيروني بالجائزة الكبرى للمهرجان. أما جائزة لجنة التحكيم، والتي ترأسها المخرج المغربي لحسن زينون وضمت في عضويتها كل من المخرجة إيزابيل بوني كلافري (كوت ديفوار/فرنسا) ومونسيرات كيو فالس رئيسة المهرجان الدولي لهويسكا بإسبانيا، والمخرجة صافيناز بوسبية (الجزائر)، والصحفية والناقدة السينمائية أومي ندور (السنغال) إضافة إلى الناقد السينمائي والصحفي علي حجي والإعلامي عمر سليم، فكانت من نصيب «كيف ما يقولو» للمخرج هشام عيوش، وعادت جائزة الإخراج للشريط الكرواتي «مظلة» للمخرج يوري بافلوفبتش، فيما منحت جائزة السيناريو لمريم التوزاني عن فيلمها «الليلة الأخيرة»، وجائزة أحسن دور رجالي لريشات أربانا عن دوره في الفيلم الألباني «ما وراء النهر»، وعادت جائزة أحسن دور نسائي للممثلة التركية سيم بيندر عن دورها في فيلم «صمت».

وعرفت الدورة العاشرة لمهرجان الفيلم القصير بطنجة، عرض 51 فيلما قصيرا {اختارتها اللجنة من ضمن800 فيلم} ضمن المسابقة الرسمية للمهرجان مثلت 21 بلدا من بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط{إسبانيا وفرنسا واليونان، التي شارك كل منها بخمسة أعمال قصيرة، وتركيا وإيطاليا بأربعة أفلام، والبرتغال بثلاثة أفلام، والجزائر وفلسطين ومصر وكرواتيا وتونس ولبنان بفيلمين، في ما شارك البلدان المتوسطية الأخرى في هذه التظاهرة السينمائية بفيلم واحد}. ويزكي هذا المهرجان طبيعة الفيلم القصير الذي أضحى مسارا خاصا في تجربة العديد من السينمائيين من مختلف التجارب، ولم يصبح عتبة للمرور لتجربة الفيلم الروائي الطويل أو مطية للانتشار. لقد أمكن للمتتبعين أن يتعرفوا على التجربة الجديدة اليوم للأفلام القصيرة المغربية مقارنة مع التجارب العالمية المشاركة في المهرجان.

وانطلقت فعاليات الدورة العاشرة بتسليم درع المهرجان للروائي والشاعر، {وزير الثقافة الأسبق} محمد الأشعري الذي كان وراء فكرة تنظيم هذه التظاهرة. وقد حظي فيلم الافتتاح "لا حظ لك سي موح" صوره السينمائي المتميز مومن السميحي قبل نحو 42 سنة، ويحكي هذا العمل، الذي أخرج سنة 1970 في 17 دقيقة، عن "مواطن مغاربي "سي موح" الذي حط الرحال بعاصمة الأنوار بحثا عن عمل، وبعد يوم مرهق قضاه متنقل من ورش بناء إلى آخر لعله يعثر على ضالته، لن يجد سي موح أفضل من أدراج الميترو للاحتماء من ليل باريس البارد..".

واحتضنت سينما «روكسي» كالمعتاد فعاليات حفل الاختتام، وهو الحفل الذي عرف حضورا لافتا

لوجوه سينمائية مغربية ومشاركين في فعاليات الدورة العاشرة، وقد أعيد تقديم فيلم كارلو سيروني "حمولة" المتوج بالجائزة الكبرى عقب تسلم الجوائز. كما اقترح شباب المدارس السينمائية المشاركون تسليم جائزتهم لفيلم "أبي هل يمكنني القيادة؟" للمخرج السلوفيني ميها هوتشيفار. واستقبل الفاعلون في المجال السينمائي بتفاؤل خبر الإعلان عن تنظيم المركز السينمائي المغربي للمناظرة الوطنية المغربية حول السينما وهي محطة أساسية لتقييم منجزات السينما المغربية. خصوصا بعد المناظرة السابقة التي خصصت لقضايا السينما والسمعي البصري، المناظرة المقبلة التي من المنتظر أن تشكل قاعدة أساسية للنقاش حول السينما المغربية في وقت بدأ المشهد يعرف حراكا لافتا وتفاوتا على مستوى الاشتغال السينمائي. وسيتم تتويج المناظرة بوضع كتاب أبيض حول السينما في المغرب والذي سيشكل ركيزة ومنطلقا لما ينبغي إنجازه في السنوات المقبلة، حتى تصبح السينما المغربية أكثر عطاء على مستوى الإنتاج وتنظيم المهرجانات التي يأمل الجميع في أن تصبح أكثر احترافية، وأيضا على مستوى تشييد المركبات والقاعات السينمائية وإعادة هيكلة بعض القاعات الأخرى بمساعدة الدولة.

من جهة ثانية احتضنت مدينة أكادير، فعاليات الدورة السادسة لمهرجان "إسني نورغ" (التاج الذهبي) الدولي للفيلم الأمازيغي. وهي الدورة التي توجت فيلم "أغرابو{تعني الباخرة" بالتاج الذهبي. وتتمحور أحداث هذا الشريط "الذي يصف الحياة اليومية لسكان قرية ساحلية من الجنوب المغربي تبحث عن السلم والأمان، حول ثلاث حكايات تتداخل أحداثها وتفاصيلها، لكنها ترتبط بخيط رفيع ناظم لها، هو إصرار السكان على مقاومة ظلم وطغيان "أمغار «ورجاله"..، ويمثل هذا الفيلم تجربة ناضجة في مسيرة المخرج السينمائي أحمد بايدو {من مواليد 1970 بمدينة تيزنيت} والذي راكم تجربة غنية سواء في التمثيل أو السينوغرافيا أو الإخراج والتصوير، وسبق أن توج فيلمه القصير "عرائس من قصب" سنة 2007، بالجائزة الأولى للدورة الرابعة للمهرجان الدولي للفيلم الشرقي بجنيف سنة 2008. كما توج نفس الفيلم "اغرابو" بجائزة أحسن دور رجالي وفاز بها الممثل حسن بردواز وعادت جائزة أحسن دور نسائي مناصفة بين الممثلة المغربية زهية الزاهيدي عن دورها في فيلم "إويس أونفال" (ابن المتسكع) لمسعود بوغارن والجزائرية حسيبة آيت جبرا عن دورها في شريط "الدم والمال" للمخرج إدير سعودي. وكان الفوز في صنف الفيلم الوثائقي من نصيب شريط "عبد الكريم الخطابي وحرب الريف" للمخرج الفرنسي دانييل كلينغ، بينما عادت جائزة أحسن فيلم قصير مناصفة بين شريط "بيدير" للمخرج الجزائري طاهر حوشي وفيلم "أنسيتي" للمخرج الكناري أرماندو رابيلو. ووقع المهرجان الدولي للفيلم الأمازيغي بأكادير والمهرجان الثقافي الوطني السنوي للفيلم الأمازيغي بالجزائر، على اتفاقية شراكة تهدف إلى تطوير رؤية مشتركة للتعريف بالسينما الأمازيغية. وتنص بنود هذا الاتفاق، على تبادل البرامج والبعثات والتكفل، اعتبارا من سنة 2013 ، بإنتاج مشروعين يهمان صنف الفيلم الوثائقي وصنف الفيلم القصير، على أن يعهد للجهات السينمائية الوصية في كلا البلدين بأمر التشاور بشأن معايير

الاختيار والترتيبات اللوجستية والمالية...

5. الدورة الثامنة لمهرجان شيشاوة الثقافي والفني يحتفي بالتجربة النقدية للناقد حسن المودن

احتضنت شيشاوة مهرجانها الثقافي والفني



الثامن والذي ينظمه منتدى شيشاوة للثقافة والفنون بشراكة مع الجماعة الحضرية للمدينة، هذه الدورة خصصت للاحتفاء بالتجربة النقدية والأدبية والإنسانية للناقد الدكتور حسن المودن، كما عرفت توقيع كتاب الأستاذ عبد العزيز أيت بنصالح، «شيشاوة .. منذ ما قبل التاريخ الى الآن». وهو كتاب يرصد تاريخ شيشاوة منذ ما قبل التاريخ الى العصر الراهن، مرورا بعهد الرومان والفتح الاسلامي. الدورة الثامنة انتظمت تحت شعار: عبق التاريخ وإشراقات الحاضر والمستقبل، وذلك أيام 13 ــ 16 شتنبر 2012. وشكل المهرجان على امتداد دوراته السابقة ملتقى ثقافي وفني بامتياز كما يعرف تنوعا على مستوى أنشطته المتنوعة، الثقافية والفنية والاجتماعية والرياضية. وقد اختار منتدى شيشاوة للثقافة والفنون بشراكة مع الجماعة الحضرية أن تكون الدورة الثامنة للمهرجان مكرسة لتاريخ المنطقة، منطقة شيشاوة، اقتناعا بأن اعادة قراءة التاريخ عمل جوهري من أجل البناء والتنمية في الحاضر والمستقبل. وهكذا احتضنت قاعة البلدية ندوة علمية في موضوع «شيشاوة: قراءة تاريخية»، الندوة أدارها الأستاذ محمد عادل، وقد تنوعت فقرات الندوة الى ثلاثة محاور أساسية: قراءة الناقد والمترجم محمد آيت لعميم لكتاب «شيشاوة .. منذ ما قبل التاريخ الى الآن» للروائي والباحث عبد العزيز ايت بنصالح وهي القراءة التي توقفت عند أهم مباحث هذا البحث، مشيرا الى التبخيس الذي لقيه التاريخ المغربي من طرف المستعمر، الى جانب ضياع الحقيقة التاريخية وعدم الاهتمام بتاريخ البوادي. مداخلة الباحث محمد أقديم كانت عبارة على تلخيص لبحث معمق ثان حول تاريخ المنطقة، «شيشاوة:المراحل المفصلية في نشأتها» محذرا من الصعوبات التي تعترض البحث التاريخي في هذه المنطقة «مصامدة الجبل»، كما أنها ترد عرضا وليس غرضا في البحوث والمصادر. وتوقف الباحث أقديم عند تاريخ شيشاوة ما قبل التاريخ، وفي عهود الدولة الاسلامية، المرابطية، الموحدية، المرينية، الوطاسية والسعدية. الورقة الثالثة كانت

للأستاذ عز الدين التامري والتي حاولت استقصاء حضور الأدب في شيشاوة، وحاول التامري البحث في خصائص الحركة الأدبية بالمنطقة.

في هذه الدورة الثامنة، قرر المنظمون الاحتفاء بالكاتب المغربي الدكتور حسن المودن، وذلك من خلال ندوة تكريمية في موضوع: «**نحو رؤية جديدة لعلاقة الأدب بالتحليل النفسي**». وشارك في الندوة نقاد وجامعيون مغاربة بقراءات في مؤلفات الناقد، وقد سبق الجلسة الأولى عرضا يمثل فصولا من سيرة الناقد مرفقة بصور، قدمها الشاعر والصحفي عبد الحق ميفراني، ليلتقي الحضور مع فعاليات الجلسة العلمية الأولى والتي أدارها باقتدار الشاعر والروائي حسن نجمي، والذي أشاد بشيشاوة لترسيخها لثقافة الاعتراف ولتعاضد كافة الفعاليات والمسؤولين من أجل ترسيخ فعل ثقافي دائم كما تحدث الشاعر نجمي على تجربة المودن النقدية والإنسانية. الجلسة عرفت مداخلة النقاد الأساتذة: نجيب العوفي، د.سعيد يقطين، د.محمد عز الدين التازي، د. محمد الداهي، د. حسن بحراوي، د. محمد زهير. وقد توقفت المداخلات عند علاقة التحليل النفسي بالأدب كما قرأ كل من زاويته المنجز النقدي لحسن المودن. هذا الى جانب تأطير تجربة حسن المودن النقدية خصوصا في علاقة التحليل النفسي بالأدب، وما راكمه الناقد المودن من تجربة مع النصوص ضمن اجتهاداته الاستقرائية. يقول حسن المودن: «إن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب علاقة ضرورية ما دام الأول يسلم مبدئيا بأنه لا يمكن أن يكون خطابا حول الحقيقة إلا إذا سلك طرق اللغة وليس طرق الفكر: فالحقيقة تتكلم وتتحقق في لعبة الدال. وفي هذا الإطار الفكري الفرويدي الجديد تمت إعادة النظر في مفهوم اللاوعي وفي مفهوم النص».

الجلسة الثانية التي أدارها الناقد ذ. ابراهيم أولحيان، خصصت للشهادات وقد حاولت تقديم صورة إنسانية على كثير من التفاصيل اليومية والحياتية للمحتفى به. وهكذا تناوب على إلقاء الشهادات: سالم اكويندي، عبدالواحد بن ياسر، محمد فتح الله مصباح، مصطفى غلمان، حسن لغدش، محمد عادل، محمد أقديم...وبفضاء المسبح البلدي، قدمت آخر فقرة في البرنامج الثقافي لمهرجان شيشاوة الثامن، أمسية شعرية باذخة، أطرها القاص أنيس الرافعي، وعرفت مشاركة فعلية للعديد من الشعراء والشاعرات يمثلون مختلف الحساسيات والتجارب الشعرية المغربية اليوم من الشاعرة مليكة العاصمي والشاعر حسن نجمي، والشعراء محمد عنيبة الحمري، حسن الوزاني، محمد بوجبيري، سعيد الباز، الزجال إدريس بلعطار، رشيد الفؤادي، اسماعيل زويريق انتهاء بالشاعرة علية الادريسي.

لقد أصبح مهرجان شيشاوة تقليدا سنويا متميزا يحتفي بالثقافة والفنون، ويكرم الطاقات الأدبية والإبداعية، ويعطي صورة عن شيشاوة بمخزونها الحضاري والثقافي والفني.

6. تسريع وتيرة إدماج اللغة الأمازيغية في المغرب

تجدد النقاش، ضمن الندوة العلمية لأمزواك {المهاجر} السابع والذي نظمه منتدى امنتانوت للثقافة والفنون، حول وضعية الأمازيغية اليوم في المغرب وحضورها في المشهد السياسي. وإذا

كانت الدورة السابعة قد كرست موضوعها للشعر الأمازيغي، باعتباره مكونا أساسيا من مكونات الأدب المغربي وعنصرا جوهريا من عناصر هوية المغرب الفنية والثقافية، فإن جزءاً مهماً من النقاش انصب حول وضعية الأمازيغية اليوم خصوصا بعد ترسيمها في الدستور الجديد. كما دعا مهرجان فاس في دورته المخصصة للثقافة الأمازيغية، (ونظم تحت شعار «**اللغات الأم والشتات**»)، إلى تسريع عملية إدماج اللغة الأمازيغية في مجتمع المعرفة وأكد البيان الختامي للمهرجان على ضرورة أجرأة التدابير التي يتضمنها الدستور الجديد بخصوص ترسيم اللغة الأمازيغية من خلال تنزيل القوانين التنظيمية المتعلقة بهذا الترسيم في مجالات التعليم والإعلام وغيرها. كما دعا المشاركون إلى اعتماد مقاربة إصلاحية متقدمة للمنظومة التعليمية وذلك من أجل ضمان مكانة ملائمة ومتميزة للغات الأم وجعلها تنفتح على العصرنة والتكنولوجيات الجديدة. وشارك في أشغال هذا المهرجان العديد من الباحثين والمتخصصين من الولايات المتحدة الأميركية والجزائر وألمانيا وفرنسا وهولندا وبلجيكا إضافة إلى المغرب. كما نظمت في إطار هذا الحدث الثقافي والفني ندوات فكرية بحثت قضايا من قبيل «دور الهوية في التحولات الاجتماعية والتنمية البشرية» و «الأبعاد الحضارية لاندماج اللغة والثقافة الأمازيغية» و«الثقافة الشفوية واللغة الأم والهجرة».

أشار الباحث أحمد عصيد، وهو يستقصي الموضوع من «الشفاهة الى الكتابة: من أجل عصر تدوين أمازيغي»، الى أن هناك إشكاليات كبرى متعلقة بالانتقال من الشفاهي الى الكتابة في الأمازيغية، وهو انتقال لا يتعلق بلغة أو أدب بل بتحديث لبنيات خصوصا أن الأمازيغية ظلت لصيقة بالعالم القروي الى أن أمست أحد مكونات الحداثة والتحديث في الوسط الحضري. وتعيش الأمازيغية منذ ال60 من القرن الماضي الى اليوم عصر التدوين، وهو ما حدث لجميع لغات البشرية، ويأتي استجابة لحاجة مجتمعية. واليوم تعيش الأمازيغية زمن ترسيمها في الدستور، وهو ما أفضى الى انتقال الى مرحلة مأسسة تدوين الأمازيغية. رغم أن الباحث عصيد يحدد ثلاث مراحل يحتاجها هذا الانتقال وهي معجم اللغة {بدأت في الجامعات بشكل تطوعي}، قواعد الصرف والنحو، أي بناء نحوية جديدة ومعيرة للغة، وأخيرا أنطولوجيا الشعر وقد انطلق ورش تدوين التراث الشفوي الأدبي سنتي {2002،2003} و وصل الى 16 ألف صفحة وهو تراكم قليل أمام غزارة الإنتاج الشعري. إن تدوين الموروث الشفوي يسمح بمعرفة خصائص هذا النص ويقدم عصيد 48 وزن في الشعر الشفوي الذي يأمل أن ينتقل للاستفادة من الوسائط التكنولوجية الحديثة. إن فعل التدوين يسمح أيضا بجعل القصيدة الحديثة الأمازيغية ذات جذور في أفق أن يتحول جمهورها من مستمع الى متلقي. ويذهب الناقد جميل حمداوي الذي قدم «قراءة في الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف» الى التركيز على ثلاثة مراحل، الشفوية، التدوين، التسميع. مرحلة الشفوية تميزت بحضور شعر شفوي قائم على السجية وتناقله الرواة، وكانت فيه المرأة هي الناظمة الى جانب امديازن. وهو شعر واكب جميع الأحداث التاريخية من معارك ومعاناة...مرحلة

التدوين يحددها الناقد حمداوي ابتداءا من 1978 تاريخ صدور أول مطبوع ثم السنة الموالية 79 سنة انعقاد أول مهرجان للشعر الأمازيغي أفضى الى صدور مطبوع جامع، سنة 92 تؤرخ لصدور أول ديوان شعري. أما الروائي والباحث عبد العزيز ايت بنصالح فيدعونا، في بحثه الحفري الذي امتزج فيها البحث التاريخي بالسرد الروائي، الى مراجعة مسلماتنا حول التاريخ القديم وتنقل الباحث أيت بنصالح بين الوثائق والاستشهادات معرجا على بعض المحطات التاريخية التي تجعل الباحث والمؤرخ يعيد النظر في مجموع من المحقائق التاريخية التي تحتاج الى المراجعة. الناقد والمترجم محمد ايت لعميم قدم ملاحظات حول «بعض من جماليات الشعر الأمازيغي» مؤكدا على أن أغلب الأمم عرفت مراحل انتقالية من الشفوية الى التدوين، رغم اعترافه أن الطبيعة الشفوية تجعل بعض المتون عرضة للانقراض. إن الحاجة الى توطين النص يدفعنا الى ملاحظة أن الطبيعة اللغوية واختلافها تجعلنا أمام عوائق لدراسة هذا المتن. الباحث ابراهيم طريفي، عمق رؤية موضوع الندوة من الجانب الديداكتيكي. إذ توقف عند إشكالات تدريس الأمازيغية في المدرسة وتدريسيتها. مند 2003، بدأ تدريس اللغة الأمازيغية. واعترف الباحث طريفي بأن الشعر، كدعامة ديداكتيكية، يمثل دعامة أساسية لتدريس الأمازيغية ومن خلالها يمكن استرجاع الهوية اللغوية. وقد لاحظ الباحث الزخم القيمي في الكتاب المدرسي الأمازيغي رغم حداثه، لكه توقف عند بعض من الإشكالات التربوية والمنهجية في التدريس وفي المنظومة التربوية وهو ما يجعل هذا الأفق يعاني من انزلاقات مما يعيق الهدف من حضور الشعر كوظيفة في توطين النص وفي الوصول بالأمازيغية الى عمقها البيداغوجي. وأشار الناقد حسن المودن الى ضرورة تأسيس مركز للأبحاث يخص الثقافة الأمازيغية، يسمح باستجماع هذا الموروث المهدد بالانقراض، كما جدد دعوته الى إحياء فكرة تأسيس مركز جاك بيرك للأبحاث وهو المركز الذي سبق أن تم تجميع العديد من الوثائق لجاك بيرك تمهيدا لجعلها أمام متناول الباحثين. يمثل الشعر الأمازيعي جزء من المعادلة، إذ يظل الرهان هو انتقال الثقافة الأمازيغية بخصوبتها وإرثها الغني الى مكون مندمج من الثقافة المغربية في انفتاحها وتعددها. وهذا الانتقال له ما يبرره اليوم إذ سقطت العديد من المقولات منها ما جعل من هذه الثقافة المغربية الأصيلة، «ثقافة أقرب الى الفكلرة». واليوم أمكن لها أن تتصالح مع عمقها المغربي المتعدد وفي ذلك جزء من رهانات التغيير.

7. المناظرة المتوسطية الثانية حول الطفولة

رغم أن لا أحد يجادل الجهود المبذولة لتسريع وتيرة إصلاح وتطوير التعليم في البلدان المتوسطية وفتح أوراش كبيرة في هذا القطاع إلا أن الآثار النوعية لكل الإنجازات لم تلمس لحد الآن في العديد من الفضاءات التعليمية، فظلت نسبة انقطاع الأطفال عن الدراسة وبالتالي نسبة من يوجد منهم خارج منظومة التعليم، عالية جدا في الدول المتوسطية و الجنوبية منها على وجه الخصوص، وتظل العديد من الخدمات التربوية متدنية، ونتائجها بعيدة عن أن تخدم الحاجيات الأساسية للمتعلمين، وبعيدة بالتالي عن الاستجابة

لمتطلبات المجتمع وسوق الشغل. ولعل من أهم نتائج الهدر المدرسي ما تعانيه المجتمعات المتوسطية من مشكلات تعكر صفو الطفولة وتجعلها في وضعية الهشاشة، من أبرزها عدم احترام حقوق الأطفال الأساسية وتشغيلهم وسقوطهم في براثين الأمية وربما التشرد وحياة الشوارع و الهجرة السرية والاستغلال بمختلف أشكاله... في هذا الإطار اندرج تنظيم المناظرة المتوسطية حول الطفولة في دورتها الثانية، بدعم و مشاركة العديد من الهيآت الحكومية المختصة والمؤسسات الجامعية وفعاليات المجتمع المدني والمنظمات الدولية كما تستهدف دعم وتوجيه الجهود التي تبذلها مختلف الأطراف المعنية بشؤون الأطفال للعمل على تأهيل وإدماج المتواجدين منهم خارج منظومة التعليم والنظر في إمكانيات التعاون والشراكة على تحقيق:

1- تطوير سبل التعاون والشراكة على دعم وتوفير مؤسسات الرعاية الاجتماعية بمعايير عالية الجودة، وتأهيل العاملين بها على مبادئ الدعم النفسي والاجتماعي لتكفل أفضل بالأطفال خارج منظومة التعليم.

2- إحداث منتدى مشترك للحوار حول وضعية الأطفال القاصرين المهاجرين من دول جنوب المتوسط إلى شماله وتوفير الحماية القانونية للأطفال المهملين أو القاصرين المهاجرين غير المرافقين.

3- إنشاء مرصد متوسطي يعمل على رصد وتتبع مختلف أشكال الصعوبات التي يواجهها أطفال الدول المتوسطية ويسهر على تبادل الخبرات والتجارب والزيارات وعقد اتفاقات الشراكة والتعاون في مختلف برامج التأهيل وإعادة الإدماج.



ومن أهداف المناظرة:

1. تحول عدم احترام حقوق الأطفال في التربية والتعليم إلى ظواهر لها تجليات متشعبة وآثار خطيرة من مثل التشرد والانحراف والهجرة السرية والعنف والاستغلال ...

2. المساهمة في مراجعة القوانين والبرامج ومشاريع التعاون والشراكة وتحيينها وتطوير الإجراءات الوقائية والعلاجية ذات الصلة. واقتراح آليات التعاون بين دول المنطقة، لإعادة إدماج المنقطعين مبكرا عن الدراسة ومحاربة استغلال الأطفال وسوء معاملتهم والتقصير في الاستجابة لحقوقهم

3. المساهمة في تطوير البحوث النظرية والتطبيقية والأساليب والخطط الإجرائية لمواجهة المشكلات المرتبطة بالأطفال خارج المنظومة التعليمية ووضع برامج إرشادية ونشرات وأدلة توجيهية...

ومن أهم المحاور التي ركزت عليها المناظرة سواء في جلستها العامة أو الموائد المستديرة والتي شارك فيها عدد كبير من المختصين و الفاعلين الجمعويين والأطر:

1. نمط اشتغال المدرسة المتوسطية عموما وبنياتها وهياكلها البيداغوجية، لا يرقى إلى مستوى الجودة الشاملة، كما أن برامجها ومضامينها الدراسية، لاتتلاءم مع المضمون الثقافي للمجتمعات المحلية وخصوصية محيط الطفل القروي.

2. ظاهرة الهدر المدرسي إشكالية حضارية وإنسانية، يجب العمل على مواجهتها باعتماد إستراتيجية تربوية محكمة، وذلك من خلال مقاربة تشاركية تستنفر جميع القطاعات المهتمة.

3. ربط المنظومة التربوية بالمشروع المجتمعي وبالاستراتيجيات السياسية الكبرى، وخلق فضاءات لتبادل المعلومات والخبرات بين كل الفاعلين والمهتمين بظواهر الهدر المدرسي في المجال المتوسطي.

4. ضرورة العمل على إعادة النظر وتطوير المناهج والبرامج التربوية وطرق التقويم بما يلائم البنية الاجتماعية التي يعيش داخلها الطفل.

اعتبارا لكون ظاهرة الهدر المدرسي تتضمن إشكاليات متعددة الأبعاد وتنتج عنها العديد من الآثار السلبية سواء على الأفراد أو المجتمعات، ينبغي العمل على مواجهتها باعتماد إستراتيجيات تربوية محكمة وشاملة، تعنى بمختلف الجوانب المؤسساتية والاجتماعية والقانونية... فإن المناظرة المتوسطية الثانية حول الطفولة، أوصت بما يلي :

أ- البعد المؤسساتي :

- تشجيع البحث العلمي والدراسات المهتمة بظاهرة الهدر المدرسي والعمل على استثمار نتائجها والحرص على اعتماد أساليب إحصائية دقيقة حول الظاهرة، لإضفاء مصداقية علمية على البحوث المعتمدة وبرامج العمل.

- ضرورة تأهيل المدرسة القروية وإعادة النظر في منظومتها، بالإضافة إلى العمل على تجهيز كل المؤسسات المدرسية وتأهيلها تربويا وتنظيميا وهيكليا، و خلق خلايا المتابعة للمتمدرسين وفتح أوراش تسهر على حل المشاكل النفسية و الاجتماعية لأطفال العالم القروي. ضرورة دعم مبادرة انفتاح المدرسة على محيطها الاجتماعي، وانفتاح المدرسة

على المجتمع المدني لسد النقص الحاصل في التكوين العملي لدى المتمدرسين (اكتساب المؤهلات الاجتماعية) و توفير بيئة مدرسية مشوقة وجذابة للتلاميذ، ليجدوا فيها ما يبحثون عنه خارج الأسوار (الأنشطة الرياضية والفنية والثقافية وغيرها لدمج الحياة الشخصية للتلميذ في البيئة المدرسية).

- اعتماد تربية غير نظامية كمسلك للإدماج والتوجيه نحو التكوين المهني وتطوير مقاربة العمل التشاركي وصياغة مناهج دراسية خاصة بالتعليم غير النظامي، تفعيل المقاربة الوقائية في مقابل المقاربة العلاجية في التصدي لظاهرة الأطفال غير المتمدرسين و تفعيل برنامج الفرصة الثانية للمتمدرسين المنقطعين وتعزيز سلك الاستدراك بالنسبة للمنقطعين حديثا. والحد من الهدر المدرسي بنهج سياسية التتبع الفردي للتلميذ عبر استفادته من دورات استدراكية مكثفة و إرساء برامج المواكبة التربوية المستمرة.

ب- البعد الاجتماعي :

تعزيز دور الأسرة باعتبارها النواة الأولى لتنشئة الطفل، ولما تلعبه من دور رئيسي في تمدرسه وأيضا لما تقدمه من سلوكيات وقيم تشجع على التحصيل الدراسي وما توفره من دعم يسهل تكيفه واندماجه في منظومة التعليم. و تخفيف العبء عن الأسر المعوزة و تعميم الاستفادة من الدعم الاجتماعي (تمويل صناديق دعم الأسر المعوزة) و تحسيس الأولياء بأهمية تمدرس أبنائهم.

دعا المشاركون إلى ضرورة خلق مشروع "إجراءات عابرة للحدود"، بحيث يتم بواسطتها خلق تواصل مع الأسر ومنحها الدعم الإجتماعي والنفسي، وذلك من خلال إنشاء شبكة دعم مكونة من مساعدين اجتماعيين ونفسيين ومترجمين لغويين وثقافيين من مواطني الدول المتوسطية.

ج- البعد القانوني :

وعن التشريعات ذات الصلة عموما، فقد طالبت المناظرة المتوسطية بالقيام بإصلاحات عميقة للقوانين المتعلقة بالحقوق الأساسية للأطفال، والعمل على وضع مدونات وطنية لحقوق الطفل تراعي المبادئ والمواثيق الدولية الخاصة بحماية الطفولة، وتفعيل المقتضيات القانونية المتعلقة بمحاربة جميع أشكال استغلال الأطفال.

ضرورة تفعيل مقتضيات القوانين المرتبطة بنفقة الطفل والعمل على الرفع من قيمتها، وتعديل شروط صندوق التكافل الإجتماعي، كما أكد المشاركون على أهمية أن تكون هناك شراكة بين وزارة التربية الوطنية ووزارة العدل من أجل ضمان حقوق الطفل.

8. الدورة الثانية لمهرجان العاصمة للمسرح المغربي

توج مهرجان العاصمة للمسرح المغربي في دورته الثانية، مسرحية «تمارين في التسامح» لفرقة نحن نلعب للفنون بجائزته الكبرى، وقد ثم الإعلان عن نتائج المسابقة المسرحية خلال حفل اختتام الدورة الثانية لمهرجان العاصمة للمسرح المغربي الذي تنظمه مؤسسة العاصمة للفنون المغربية. وقد تميز حفل الاختتام الذي احتضنه مسرح محمد الخامس بالرباط، بتكريم الفنانة الكبيرة ثريا جبران والتي قدمها الفنان محمد بسطاوي بكلمة معبرة قبل أن يتسلم المخرج عبد الواحد عوزري الهدايا الرمزية

المخصص لها، كما قامت مؤسسة العاصمة للفنون المغربية بالتفاتة مؤثرة اتجاه الممثل الراحل عزيز العلوي، والذي وافته المنية خلال فعاليات الأيام، حيث برمجت «لحظة وفاء» قدمت خلالها شريطا حول حياته الفنية وسلمت لابنيه رشيد وسلمى درع المهرجان. وانتهى الحفل بعرض مسرحية «جار و مجرور» لفرقة المسرح الوطني.

وقد جاءت نتائج لجنة التحكيم المهرجان على الشكل التالي:

- جائزة التشخيص (إناث): للفنانة لطيفة أحرار عن مسرحية «كفر ناعوم» لفرقة مسرح الأصدقاء.

- جائزة التشخيص (ذكور): عادل أبا تراب عن مسرحية «تمارين في التسامح» لفرقة نحن نلعب للفنون.

- جائزة الملابس: لطارق الربح عن مسرحية «كفر ناعوم» لفرقة مسرح الأصدقاء.

- جائزة النص المسرحي: خالد ديدان عن مسرحية «بالكحل والبيض وبالألوان» لفرقة تروب دور.

- جائزة السينوغرافيا: سارة الرغاي عن مسرحية «تمارين في التسامح» لفرقة نحن نلعب للفنون

- جائزة الإخراج: محمود الشاهدي عن مسرحية «تمارين في التسامح» لفرقة نحن نلعب للفنون

- الجائزة الكبرى: لفرقة نحن نلعب للفنون عن مسرحية «تمارين في التسامح».

هذه التظاهرة المسرحية الكبرى نظمتها مؤسسة العاصمة للفنون المغربية بشراكة مع وزارة الثقافة والمسرح الوطني محمد الخامس، وبتعاون مع المجلس الجماعي لمدينة الرباط ومجلس عمالة الرباط، بمناسبة اليوم العالمي للمسرح. **الدورة الثانية لمهرجان العاصمة للمسرح المغربي** حمل اسم دورة المرحومة الفنانة حبيبة المذكوري، وذلك خلال الفترة الممتدة من 21 إلى 29 مارس 2012. وتوزعت الفرجة المسرحية خلال هذه الدورة على مختلف خشبات المسرح بالعاصمة الرباط (المسرح الوطني محمد الخامس – قاعة با حنيني – المركب الثقافي المهدي بنبركة – مسرح المنصور – المركب الثقافي أكدال). حوالي 30 عرضا مسرحيا متنوعا لأجود الفرق المسرحية من مختلف جهات المملكة (الدارالبيضاء – فاس – مراكش – أسفي – أكادير – وجدة – تمارة – سلا – الرباط)، كما تبارت خمسة فرق مسرحية بعروض مسرحية مغربية خالصة، على الجائزة الكبرى للمهرجان.

وأولى المهرجان، إلى جانب الفرجة، اهتماما بمجالات البحث والتكوين، وذلك من خلال تنظيم مائدتين مستدرتين حول موضوعي «**موقع الثقافة والفنون في دستور المملكة الجديد**» و«**آفاق التدبير الثقافي في المغرب، المقاربة الجهوية**». كما نظم المهرجان مجموعة من الورشات التكوينية في مجالات المسرح {الارتجال المسرحي، المسرح والجسد، الحكاية، مهارات التمثيل، اللعب المسرحي...}، بكل من دور الشباب ودور الرعاية الاجتماعية. هذا بالإضافة إلى توقيع مجموعة من الإصدارات المسرحية الجديدة.

وشكل التكريم إحدى المحطات القوية التي تحتفي بمبدعينا اعترافا وافتخارا بعطاءاتهم، وبهذه المناسبة كرمت هذه الدورة **الفنانة المقتدرة** ثريا جبران، والكاتب المبدع عبد الكريم برشيد. وفي نفس الإطار واحتفاء بالذكرى الخمسينية لتأسيس المسرح

الوطني محمد الخامس، تم تكريم مجموعة من الوجوه التي قدمت خدمات جليلة لهذه المؤسسة منذ تأسيسها، السيد أحمد عزيز السغروشني وكارلو برتيني والفنان الهاشمي بنعمر بالإضافة إلى مجموعة من الموظفين والتقنيين المتقاعدين.

وبالعودة للبرمجة الفنية لهذه الدورة فقد عرفت تقديم العروض المسرحية التالية، مسرحية «**الحراز**» مسرح الأكواريوم الرباط. مسرحية «**بالأكحل والأبيض وبالألوان**» لفرقة تروب دور سلا. مسرحية «**الباشا حمو**» مسرح أكون الرباط. مسرحية «**بنت الشعب**» فرقة مسرح فنون الرباط. مسرحية «**تمارين في التسامح**» لفرقة نلعب للفنون الرباط. مسرحية «**جار ومجرور**» فرقة المسرح الوطني محمد الخامس الرباط. مسرحية «**حموصة**» فرقة مسرح الفانوس الرباط. مسرحية «**كفر نعوم**» مسرح الأصدقاء الرباط. عرض فني «**فاكطوطوم**» فرقة ماكومبا مسرح/ رقص - الرباط. مسرحية «**جنون البشر** «مسرح الشعب تواصل الدارالبيضاء. مسرحية «**القناع**» مسرح وشمة الرباط. مسرحية للأطفال «**بلدة الأحلام**» مسرح ستيلكوم فاس. مسرحية «**بنت الشعب** «فرقة مسرح فنون الرباط. مسرحية «**القضية فالبرقية** «فرقة مسرح الحي الدارالبيضاء. مسرحية «**الطيف**» لفرقة همزة وصل للإبداع من أسفي. مسرحية «**إمدوكال**» فرقة الأنامل الساحرة الرباط. مسرحية «**مادموزيل فاتي**» فرقة آر أنفيني الرباط. مسرحية «**الخابية**» جمعية شباب مولاي يوسف الدارالبيضاء. مسرحية «**بسيكوز**» مسرح أنفاس الرباط. مسرحية «**دارت بنا الدورة** «لفرقة مسرح تانسيفت مراكش. مسرحية «**لعبة الحب**» مسرح اليوم والغد سلا. مسرحية «**الدق والسكات** «لفرقة مسرح المدينة تمارة. مسرحية «ضحايا المنتخب» فرقة ترمينوس الدارالبيضاء. مسرحية «**تغانين أومكسى**» لفرقة أسايس إمال أكادير. مسرحية «**بنت الشعب** » فرقة مسرح فنون الرباط. مسرحية «**بغيت بلادي**» محترف مسرح بسمة وجدة. مسرحية «**جار ومجرور**» فرقة المسرح الوطني محمد الخامس الرباط. مسرحية «**فوا أوف** » لفرقة مسرح الأكواريوم الرباط. مسرحية «**جار ومجرور**» فرقة المسرح الوطني محمد الخامس الرباط.

وتعتبر مسرحية "**تمارين في التسامح**»واحدة من نصوص الشاعر والكاتب المغربي المرموق عبداللطيف اللعبي الناجحة. وهي تمارين للتعايش والقبول بالآخر مهما كان هذا الآخر، ومهما كانت إسناداته الثقافية والنفسية. تمارين تمارس وفق روح سقراطية تتعرف فيها الذوات وسياقاتها على ما يجمعها بدل أن تبالغ في الذي يشتتها. هي محاولة لخلق عالم كلمات وعبارات وصور، عالم تمتزج فيه كل اللغات. النص ترجمته الروائية والقاصة الزهرة الرميج وحظي بالجائزة الكبرى للمهرجان بإجماع أعضاء لجنة التحكيم. وستبدأ فرقة «نلعب للفنون» جولة لعرضها المسرحي الجديد «**تمارين في التسامح**» العمل الذي أخرجه واقتبسه الفنان محمود الشاهدي وساهم في إنتاجه مركز حقوق الناس وتنسيقية الألزاس للهجرة المغاربية. ويجمع العمل المسرحي الجديد بين المسرح والشعر والرقص والموسيقى..شخوص تتعاقب على الركح لتطرح، كل بطريقته وحسب موقعه الاجتماعي، أسئلة الراهن المطبوع بانتشار الأحكام المسبقة واللاتسامح. وقد تأسست فرقة "نلعب للفنون" سنة 2006 بوصفها

"مختبرا فنيا حقيقيا تم إنجازه بين ضفتي المتوسط، برؤية نقدية لمجتمعنا تحمل شهادة على الربيع العربي". وساهم فريق تقني على تحقيق العرض حيث أنجزت سينوغرافيا المسرحية سارة الرغاي وشخص أدوارها عادل أباتوراب، أمين ناصر، غسان الحكيم، هاجر الشركي، سارة الرغاي، أوريليان غوبيت وياسر الترجماني.

9. الدورة الأولى لمهرجان كلميم للمسرح المغاربي

شكل العرض المسرحي التونسي «**التمرين**» لمسرح الناس فرصة للقاء تونسي جزائري، فعلى خشبة «سينما الخيمة بكلميم» قدمت المخرجة والممثلة دليلة مفتاحي النسخة التونسية لمسرحية «**التمرين**» والتي كتب نصها المسرحي الجزائري امحمد بن قطاف. وقد سبق لفرق مسرحية عديدة أن قدمت صيغة النص برؤية مختلفة، حيث قدمها المسرح الوطني الجزائري ومسرح اليوم في المغرب... وتمثل هذه «الكوميديا السوداء»، التي حاولت مسرحة بعض القضايا الاجتماعية ومحاولة إلقاء الضوء على هموم المسرحيين والفنانين عموما، أول عرض مسرحي قادم من بلد ثورة الياسمين وهو ما حظي بمتابعة خاصة من الجمهور خصوصا أن المخرجة دليلة مفتاحي وفرقة مسرح الناس بتونس وعلى امتداد أكثر من ساعة شدت اهتمامه بفضل اللوحات الكوميدية السوداء التي انتقدت بشدة الواقع المر، الى جانب الإشارة لبعض القضايا الاجتماعية التي تصادف رجال المسرح في ممارستهم الإبداعية وبحثهم الدائم عن فضاءات لممارسة شغفهم بالمسرح. وشارك الى جانب المخرجة والممثلة دليلة مفتاحي الممثلة نورهان بوزيان، والفنان كمال الكعبي. ويبدو أن ثورة تونس قد خلقت تقبلا وتلقيا آخر للعرض وشعورا بثورية لافتة لامست من خلال التأثيث السينوغرافي واللعب الفرجوي والعبثي أحيانا وقوة الأداء وحتى الحوار تخلص من الرقابة وأمست الرسالة غير مشفرة ويمكن تلاوتها الى «الملك» والى «رئيس الجمهورية». ورغم أن نص بن قطاف كتب في 90 عن الجزائر، إلا أنه بعد الثورة التونسية أمسى أكثر تعبيرا عن تونس ومع صور الثابتة من الثورة التونسية، أصبح «التمرين» عرضا تونسيا بامتياز. ولم تخرج مسرحية «**آش كاين؟**..{ما الذي يحدث؟}» لفرقة همزة وصل للإبداع من المغرب عن هذا المسار، فالنص للمكرم في الدورة الباحث سالم اكويندي، وأسهم إخراج المسرحي أحمد الفطناسي في إضفاء لمسة جمالية على العرض. المسرحية تعيد السؤال حول المسرح في علاقة بممثلة تتسلل ليلا للخشبة رغبة منها في لعب دور مسرحي. وحين يصدها حارس القاعة تحاول «نعيمة» كسب رضاه من خلاله إدماجه في الدور، ليقدم كل منهما «مسرحه». تعيد «**آش كاين؟**..» التفكير في أسئلة المسرح اليوم، وفي فعل المسرحة عبر الإبحار في حيوات أناس اختاروا المسرح كي يعيدوا التمسك بالحياة. ولم تخل المسرحية من نقد صريح للهيمنة والأطماع الأجنبية، في محاولة لخلق صورة نمطية حول «الإرهابي».

مسرحية فرقة **همزة وصل للإبداع** أعطت انطلاق فعاليات الدورة الأولى لمهرجان كلميم للمسرح المغاربي والتي احتضنتها المدينة من 14 ماي الى 19 منه، من تنظيم جمعية «أدوار» للمسرح الحر بكلميم بدعم من وزارة الثقافة ومسرح محمد



الخامس والعديد من الشركاء. وقد خصصت الدورة الأولى للاحتفاء بالتجربة المسرحية والنقدية للأستاذ سالم اكويندي كما خصصت فقرة التكريم الثانية لأحد فعاليات المنطقة الأستاذ عبدالفتاح شبي. وعرفت فقرات المهرجان تنويعا خاصا، إذ الى جانب تقديم عروض مسرحية من المغرب والجزائر {تخلف العرض لظروف الانتخابات} وتونس، عرفت فعاليات المهرجان تنظيم الندوة المغاربية حول موضوع «المسرح المغاربي وإبدالات التغيير» وهي الندوة التي عرفت مشاركة متميزة للفيف من الباحثين المغاربيين يمثلون الأقطار المغاربية، لتأمل الأسئلة الجديدة التي أمسى يطرحها اليوم «الربيع العربي» على التجربة المسرحية مغربيا ومغاربيا وعربيا. الى جانب الندوة التي توزعت أشغالها على ثلاثة جلسات وانتهت بتقرير تركيبي وتجميع لموادها لتصدر في كتاب، عرف المهرجان تنظيم ورشات تكوينية في المسرح همت الحقول التالية: {التشخيص {تأطير الفنانة التونسية دليلة}، السينوغرافيا {تأطير ذ. محمد الأعرج}}.

بالنسبة لباقي العروض المسرحية التي قدمت، فبعد تخلف فرقة المسرح الجهوي لمدينة سعيدة بالجزائر لتزامن المهرجان مع الانتخابات في الجزائر شاركت جمعية فضاء القرية للإبداع من الدار البيضاء بعرضها المسرحي الجديد «**راس الخيط**» تأليف اسماعيل بوقاسم وإخراج بوسرحان الزيتوني وهو العرض الذي حاول رسم شخصية كاريكاتورية للديكتاتور كما قدمت فرقة ورشة إبداع دراما بمراكش مسرحية «**تحفة الكوارتي**» وهي من إعداد ذ. عبداللطيف فردوس عن نصوص للكاتب أحمد طليمات وإخراج عبدالهادي طوهراش، هذا العرض كان مسك ختام المهرجان وحاول كشف البنيات المهترئة للأوضاع العربية وللشخصية من خلال تمزقاتها. ويبدو أن جل العروض المسرحية التي قدمت في المهرجان تواطأت في الجرأة من زاوية الاشتغال المسرحي.

ساهم الأساتذة عزالدين بونيت، أحمد حبيبي{موريتانيا}، سالم اكويندي، عبدالحق ميفراني، عبداللطيف أشهيبان، محمد أبو العلا، عبداللطيف

الصافي، فؤاد أزروال، بوسرحان الزيتوني، ابراهيم الحيسن..في تنشيط الجلسات النقدية التي حاولت تأمل علاقة «المسرح المغاربي وإبدالات التغيير» من خلال تأمل علاقة المسرح عموما بالواقع، خاصة علاقة المسرح المغاربي، هل هي علاقة تماثل، أم أنها علاقة تغاير؟ وعندها يكون التساؤل: ما الذي يصفه المسرح باعتباره لغة أصلا أو بالأحرى فيما يفكر فيه هذا المسرح، وباعتبارها لغة مفكرة كما أن اللغة هي التي تكشف عن الموجود في ما هو موجود في الواقع المغاربي وكيف تفصح عنه اللغة وتظهره.. هل هو هذا الحراك الاجتماعي، أم ذلك الكمون الذي انبثق في لحظة من لحظات نطق اللغة واللغة في المسرح؟ إن إبدالات التغيير في المسرح المغاربي لا تؤدي بنا إلا الى البحث عن الصيغ الجمالية وشعريتها في قول حقيقة الواقع، و أول مبتدأ لقول الحقيقة، هو قول الواقع، فهل واقع المسرح المغاربي ناطق بجمالياته وشعرياته في تعدده وتنوعه، أم في سمة وحدته؟ لقد حاولت الجلسات محاولة تأمل انبثاق صيغ جمالية في ظل هذا الحراك العربي، وتحولات الوعي الجمالي من خلال التجارب المسرحية المغاربية، والوعي الجمالي المعبر عنه في المسرح المغاربي وإبدالات التغيير. وقد اتجهت بعض المداخلات الى التساؤل عن مقولة «الربيع العربي» إذ اعتبر البعض أن هذا الحدث لا زال مؤجلا، كما أفرز النقاش موضوع «أسلمة الثورات العربية» ووضعها داخل سياق سياسي وتاريخي مما يدفع الى التشكيك من مسارات انبثاق بعض الثورات «باستثناء تونس» وفق أجندة سياسية غير مصرح بها علنا. ويبقى التساؤل حول مآل الحراك العربي اليوم، في قدرته على إفراز مناخ ديمقراطي حداثي للتعبير والتفكير. وقد أعلن عبداللطيف الصافي، مدير المهرجان، في ليلة الاختتام عن بيان مهرجان كلميم الأول للمسرح المغاربي، ورهان على استمرار المهرجان بعمق مغاربي أكبر.

10. الدورة الثانية لمهرجان خنيفرة المسرحي

احتضنت مدينة خنيفرة في الفترة الممتدة من 21 يونيو الى 24 منه، الدورة الثانية لمهرجان خنيفرة المسرحي. وهو المهرجان الذي تنظمه **جمعية منتدى أطلس للثقافة والفنون** بدعم وتنسيق مع مجموعة من الشركاء، وقد خصصت الدورة الثانية للاحتفاء بالتجربة المسرحية والنقدية للأستاذ سالم اكويندي، وهي التجربة التي توقف عندها الناقد المسرحي مصطفى الرمضاني من خلال إضاءة مساراتها وتشعبها، مسيرة رجل راكم تجربة مهمة في البحث المسرحي وساهم في تشكل التجربة المسرحية الحديثة في المغرب. أما المسرحي عبداللطيف الصافي فتطرق لتجربة سالم اكويندي في مسرح الطفل، اكويندي الخبير الوطني الذي أسس هذا التجربة ورائدها طيلة عقدين من الزمن. وعرفت فعاليات المهرجان تنظيم الندوة العلمية حول موضوع «**المسرح المغربي وأسئلة التحولات**» وهي الندوة التي توقفت في جزء كبير منها عند التحولات التي مست التجربة المسرحية في المغرب، فإذا كانت المرحلة الماضية قد عرفت حراكا تنظيريا وفي الممارسة من خلال تجربة مسرح الهواة، فإن المرحلة الحالية شهدت تحولا نوعيا على مستوى الكتابات النقدية حول المسرح، إلا أنها لم تفرز تجربة مهمة وفاعلة على مستوى المنجز المسرحي. الى جانب الندوة، عرف المهرجان تنظيم ورشات تكوينية في المسرح تهم الحقول التالية: {التشخيص،

السينوغرافيا، التعبير الجسدي}. كما عرفت الدورة الثانية انفتاحا على مناطق خارج خنيفرة سعيا لدمقرطة الفرجة المسرحية هذا الى جانب معرض الصور الفوتوغرافية للفنان أحمد الفطناسي وابنه شكيب. وعرفت فعاليات الدورة الثانية تقديم عروض مسرحية تعددت تجاربها، العرض الأول كان لمنتدى أطلس للثقافة والفنون من خلال مسرحية المتفائل تأليف: علي سالم الإعداد الدراماتورجي وإخراج: عبدالإله العبدي. وهي المسرحية التي تناولت موضوع الانتظار بكل حمولته الفلسفية، والبيروقراطية التي تعرفها الأنظمة. العرض الثاني مسرحية «**آش كاين**؟...» لفرقة همزة وصل للإبداع، تأليف سالم اكويندي وإخراج أحمد الفطناسي وهو العرض التي يقدم رؤية مختلفة من داخل المسرح. من خلال ممثلة تتسلل ليلا الى قاعة العرض محاولة لتقديم دور يمثل جزءا من تجربتها الحياتية والفنية. فرقة المشهد المسرحي قدمت مسرحية «**أحفاد عمر**» وهي من تأليف الكاتب الليبي أحمد العبيدي و الكاتبة المغربية بديعة الراضي، إخراج وسينوغرافيا محمد الزيات. المسرحية التي حاولت أن تجيب على جزء من راهنها، اغتصاب المرأة/ الوطن ومحاولة استرجاع الشرف كاستعارة لاستعادة الوطن والتحرر.

من رفوف المكتبة



1- «سمفونية الببغاء»، مجموعة قصصية قصيرة جدا للقاص حسن برطال

ولع القاص حسن برطال بالقصة القصيرة جدا لا ينتهي، بل أصبح شبيها بقصة قصيرة تحتاج إلى سارد آخر كي يشكل تفاصيلها. فمنذ مجموعة «أبراج/2007» أطل حسن برطال على القصة القصيرة جدا لأنها الأنسب كي يفتح كوة على راهنه و»هنا الآن». ومع «قوس قزح/2009»، و «صورة على نسقJPG/2010" أمست علاقة القاص باختياره الأجناسي أكثر تجدرا، مما يعني وعي القاص بطبيعة الجنس الإبداعي وقدرته على تشكيل أفق خاص به. ويتواصل رهان القاص حسن برطال، بإصداره الجديد "**سمفونية الببغاء**"، كي نتلمس لبنات أولى

لتجربة قصصية راكمت على صعيد المنجز الشيء الكثير. وربما أسعفنا هذا المنجز في تمثل مستويات أساسية للمعروفة اختصارا ب "ق.ق.ج"، لقد ظل القاص حسن برطال واعيا بتمثل اللحظة التاريخية لكتابته السردية عموما بل ويتفاعل موضوعاتيا وثيماتيا مع راهنه. إذ يحضر الحراك العربي في "**سمفونية الببغاء**"، لا كإسقاطات موضوعاتية، بل يحضر بوعي حاد واقتناص سردي. ففي نص "**ربيع مبارك**» يكشف السارد على جزء من تكثيف لعنصر المفارقة، ولو أن «الثورة» تظل هي الإفراز المباشر للمستوى الأول. لكن صيغة كتابة القصة القصيرة جدا تفرز ما تحدثنا عنه سابقا بوعي القاص بما يكتب:

«الطفل الذي أحب الزهور يسأل عن(ربيع) لا يرحل ..

الفراشات تجيب :

- عليك بربيع الثورات .. أيها الصغير ..»

وحول الاستبداد والمستبد يصيغ القاص «**سين و جيم**»، قصة قصيرة جدا محملة بسخرية سوداء مرة تجعل من «كاريزما الديكتاتور» أشبه بتلك الفزاعات التي تتساقط هذه الأيام باستمرار..

«سألتُ السيد الرئيس:

- لماذا لم تصنع من جماعتك (يدا) واحدة ..؟؟

أجاب :

- ليتمكنوا من التصفيق مع نهاية كل خطاب..»

في إحدى نصوصه والموسومة ب «**حوار قصير جدا**» يضعنا السارد أمام متخيل القصة القصيرة جدا وأمام سؤال الكتابة، وهذا المعطى ظل حسن برطال مسكونا به منذ مجاميعه الأولى، نقرأ في هذا النص القصير:

«سألني هكذا:

-كيف أبدعتَ في السيرة الذاتية القصيرة جدا..؟؟

قلتُ:

-لأنني عشتُ (حدثا واحدا).. في وقت (وجيز جدا) بين الولادة والوفاة ..»

هذا الاندغام بين «جنسين» ق.ق.ج والأطبيوغرافي لا يطرح كبحث عن علاقة تقاطع ما، بقدر ما يتواشجا في مستويات الكتابة، وكأنهما حالتان من فعل «الحياة» و»الوجود» هاجسهما المشترك في أن ينكتبا، رغم أن استعارة اعتبار ق.ق.ج هي سيرة قاص تكتب بين الولادة والوفاة هي تمثيل أبلغ عن حالة التماس التي يعي بها القاص حسن برطال الكتابة القصصية عموما. وتتوالى باقي قصص المجموعة في رسم تلك المفارقة القائمة على بلاغة التكثيف وشذريتها. وربما بنفس البناء الذي صاغه القاص حسن برطال وجربه في مجاميعه السابقة، وكأن القاص ظل وفيا حتى لأسلوب اشتغاله على قصصه القصيرة.

وأبعد من النقاش المكرر حول القصة القصيرة جدا، وحول سؤالها الأجناسي وشعريتها و«مغربتها»؟؟ تعبر مجموعة القاص حسن برطال عن ولع خاص بالقصة القصيرة جدا، فعلى امتداد المجموعة، تأخذنا القصص الى شعرية المفارقة بل وتخلق نمطا جديدا من داخل القصة يخترق الفواصل، ويعبر عن راهنه وحاضره. لأن القصة القصيرة جدا هي الجنس الإبداعي الأنسب بعد القصيدة للتعبير عن العصر الراهن اليوم، في «**سمفونية الببغاء**» ولع

بشعرية المفارقة والتكثيف والانتقال من الومضة السريعة الى خلق تركيبة خاصة تخضع لرؤية اختزال العالم في «شذريات قصيرة» دالة وموحية في ذاتها. ومع هذا الزخم الإبداعي بمستويات ما حققته من حيوية في الإبداع المغربي عموما، تتجه القصة القصيرة جدا في المغرب الى إفراز منجزها النصي بسماته الخطابية وهي الكفيلة بالإجابة عن جزء كبير من الأسئلة التي تثار حول هذا الجنس الزئبقي.

2- «دموع فراشة» للقاص حميد ركاطة

يقر القاص حميد ركاطة أن القصة القصيرة جدا «حبيبته»، فالقص يحاكي العالم وهو يملك هكذا عالم مليء بالحكي، حيث الكتابة في توهجها والكتاب في اغترابهم. لكن، ما يجعل لهذا الاغتراب معنى هو تلك الجرعات المفرطة من القصة القصيرة جدا. بهذه العتبة يستضيفنا القاص حميد ركاطة إلى مجموعته «دموع فراشة» والصادرة عن دار التنوخي بالرباط سنة 2010. ما يقارب 76 نصا قصصيا قصيرا جدا أشبه بالطلقة خطها كاتبها بجسارة من يفضل اختصار العالم في فكرة شذرية قصيرة جدا، شساعة هذا التشظي والاغتراب الذي يعم سماء القصص على امتداد 110 صفحة.

تصدر المجموعة في سياق حراك قصصي لافت، واهتمام متزايد بجنس القصة في المغرب، وخصوصا هذا المنجز النصي المتزايد لإصدارات القصة القصيرة جدا. وهي محاولة يصر كتابها على ترسيخ هويتها «مغربيا» ولما لا «مغربتها»!!..فهل تحتاج القصة القصيرة جدا «للمغربة»؟؟. ضمنيا نحن أمام تراكم يتزايد وإصرار على تنظيم ملتقيات مغربية وعربية لتأكيد هذه الريادة «المغربية». وكأن القصة القصيرة جدا هي إحدى فتوحات مشهدنا الإبداعي.. إلى هنا قد يبدو الأمر أكثر مدعاة للالتباس، لكن إصرار المبدع المغربي على خلق تراكم نصي يؤكد مسارا جديدا لرفع حال الالتباس. رغم أن الأفق يظل هو تقعيد تجربة القصة القصيرة جدا في المشهد الإبداعي المغربي..

يصر القاص ركاطة في «**دموع فراشة**» أن يجعل قصصه القصيرة جدا مسكونة بالوطن وبشخوص متشظية وبعنصر الانكسار الذي حول جل قصصه إلى طلقات للألم. ومن تم يسهم السارد في «دموع فراشة» جعل «القصة القصيرة جدا» مفارقة إبداعية بامتياز خاضعة لشرط وجودها ولسؤالها.

ينظم السارد هذه العناصر من خلال حالة «الالتباس» التي نستشعرها مع مطلع كل قصة. ونظرا لطبيعة القصة القصيرة جدا ونظامها الداخلي فإن إصرار المبدع حميد ركاطة، وطيلة 76 نصا، وهذا ليس باليسير على جعل النصوص تخضع لقالب متدرج. في نصه القصصي القصير «**دموع فراشة**»/ص21 تتشبه القصة ب«الأنثى» بملامحها المتمنعة وتتحول الى ذات «بقناع» يوزع الابتسامة على الآخرين. ذات/ استعارة على شكل إبداعي متمنع لا نستطيع تحديد ملامحه النهائية ولا يمكننا بالمرة أن نتعرف على صفاته تحديدا. وهو ما يعيدنا الى سؤال القصة القصيرة جدا في قدرتها على «الالتباس» وتمويه قارئها في انفتاحها الدائم على سؤال «التشكل» هي لا تحتاج «لاستراتيجية» محددة بقدر ما تحافظ على «بكارة» تجنسها الإبداعي.

القاص أشبه ب«الخائن»/ص71 عند سارد

«**دموع فراشة**» لأنه متشبع بالوطن وبآلامه وانجرحاته، منحاز لمصير المهمشين. ووفق هذا المنحى يقدم السارد جزءا من مرجعياته التي تنصر لقيم الوطن، إنه «عاشق الوطن»/ص79 باختصار، يهرب آماله في أحلامه وفي «نصوصه» الأشبه ب»الطلقات». تتحول ق.ق.ج الى جسر للتعبير عن آمال الوطن المجهضة، وبهذا المعنى أيضا يصرح القاص حميد ركاطة ب«انتمائه» الايديولوجي في تعارض مع اختياره الإبداعي والذي لا يمكنه أن يتحمل أكثر من الإيجاز والتكثيف والمفارقة.

3 - «الخواء النازف المهدد للأبدية الكبيرة» في قصص محمد الزلماطي

«زمن» قصص محمد الزلماطي «زمن فائض عن الحاجة»، لأن الخواء هو مآلها القدري : فجل قصص المجموعة محكومة بهذا المآل، إن لم تكن تتجه الى ترسيخه كموضوعة رئيسية في العشر قصص شخوص بحيوات مهشمة تسكنها الحيرة من عبثية الأشياء التي تحدث دائما مفارقات غريبة. هكذا تتجه مجموعة القاص محمد الزلماطي، الصادرة عن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب الى جعل القصة تنبني مفارقاتها الخاصة حتى تفكر في هذا «السقوط» الذي يحول تيمة الحياة الى صفحة سوداء مليئة بثقوب وويلات لا يستطيع الإنسان إلا أن يقف أمامها في نقطة العدم، ولعل هذه الحالة من التيهان والحيرة التي تعيشها شخوص «**زمن فائض عن الحاجة**» تعبر عن انشغال عميق بكنه الوجود.

تتوزع المجموعة في 56 صفحة القصص التالية: «أصابع الإثم، شيزوفرينيا، المراسل والمدينة، شجرة الميلاد وأنداد البابا نويل، العائلة، كرة ثلج بنفس متثاقل، قطار الرصيف العاشر، حناء المدينة، سقوط يشبه الحكاية، بالثوم والبصل والفلفل اللاذع». في جزء كبير من المجموعة حضور لافت لكتابة أشبه ب«سينارستية» وصف يرصد بدقة عالية تلك الحالات الإنسانية وتشعرنا بحالة من الانذغام ونحن نقرأ تلك التفاصيل والجزئيات الصغرى. ولعل الحيرة التي تسكن شخوص قصص المجموعة ككل تأتي في سياق ما تعلنه تلك التفاصيل من وجوه كافكاوية أحيانا رغم أنها تستجيب لزمن الكتابة الذي يشير الى أن..

«الحكايات تبقى عالقة بدم الكائن»/ص9، ربما من منظور مختلف هو «لماذا يحكي الناس الحكايات ويختفون؟» فلا حاجة لهم للبقاء، مادام يدركون أن ندف الحكاية يظل ملتصقا بالآخرين وحين يلتصق الحكي بدم الكائن فهذا دليل على أن الحكاية أشبه ب«الحاجة» أما ما تبقى من الحيرة والوجع فهو ملتصق ب«الزمن الفائض» ويذهب مع الناس الى حال سبيلهم.

وفق هذه التركيبة نقرأ قصص محمد الزلماطي أو هكذا رغب أن نقرأها، الأمر سيان مادام العنصر الأساسي يظل هو القصة في تشكلها وتلقيها. وما دمنا نقرأ قصص المجموعة ونحن نحاول الإمساك بزمام الحكي، وحينها قد يتحول القارئ الى مقيم في الحكاية.

يلتقط السارد حالاته بدقة، ساهرا على ترجمة تلك المسافة العدمية التي تتكرر باستمرار لجميع حيوات «زمن فائض عن الحاجة» تركز على حالات إنسانية مهشمة منكسرة تؤول مصائرها إلى العدم والخواء. وكأن لاشيء يستحق العيش من أجله تبدأ

حياتهم لتنتهي أو لتستمر الى نقطة واحدة ظلوا خلالها يحاولون خلق معنى لوجودهم..

وسواء «دودة القز»، «الرجل القصير القامة»، «المراسل»، «المرأة»، «العجوز»، «المدينة»،... جميع هؤلاء يسهر السارد على تخطيط وديباجة بورتريهاتهم إما من خلال حالة غير مشاركة وفاعلة في القصة أو عبر تتبع مسارات حيواتهم المهشمة، أو من خلال لحظة عابرة أو لحظات تخضع في النهاية لنفس منطق الحكي وبنفس التركيبة دائما الخواء واللامعنى الذي يلف مآلاتهم وقدرهم ووجودهم وحيواتهم، إذ لا أمل في أي شيء..

هل تسقط قصص «زمن فائض عن الحاجة» في نفس الكأس البارد، وهو ما يجعلها تتلاشى؟ نفترض لا، بحكم أن القصص تدفعنا الى مراجعة فهمنا لأشياء بديهية، وإشراكنا في هذا الخواء الذي أمسى يهدد فهمنا لأبسط الأشياء، هذا اللامعنى الموغل في السوريالية وربما لهذه الاعتبارات تتحول مجموعة محمد الزلماطي الى قصص لا تنمحي ولا تتبخر عندما ينتهي ساردها من الحكي، بل ترسم كالوشم في جسد القارئ عوض أن يقدم ساردها الحكاية ويذهب الى حال سبيله.

4- «أثر الفراشة وحكايات أخرى» للكاتب البرتغالي جوزي ماريو سيلفا

صدر عن منشورات دار التوحيدي للنشر والتوزيع مجموعة قصصية للكاتب جوزي ماريو سيلفا ترجمها من اللغة البرتغالية المترجم المغربي سعيد بنعبدالواحد. تقع المجموعة في 122 صفحة، وتضم واحد وخمسين نصا قصصيا.

جوزي ماريو سيلفا Jose Mario silva {1972} اشتغل في الصحافة منذ 1993، كما نشط العديد من البرامج التلفزية يعمل حاليا صحفيا في الملحق الأوروبي لجريدة Expresso ومتعاونا قارا بمجلة "لير" الأدبية وتعتبر مجموعته القصصية "**أثر الفراشة وحكايات أخرى**" الصادرة سنة 2008 أول أعمالخ الأدبية. وهي المجموعة التي قدمها هذه السنة {2011} الكاتب والمترجم سعيد بنعبدالواحد للقراء بالعربية.

كل النصوص الواردة في هذه الأضمومة نشرت من قبل في جرائد ومجلات وأنطولوجيات ومدونات، وطرأت على بعضها تغييرات مهمة أثناء إعدادها للنشر، لقد ظهرت معظم هذه النصوص بين سنتي 2004 و2005 على صفحات ملحق جريدة Diario le noticias ضمن زاوية أدبية بعنوان "ما وراء القصيدة".

وقد ترجم هذا الكتاب بدعم من المديرية العامة للكتاب والمكتبات وزارة الثقافة/ البرتغال، من أجواء المجموعة نقرأ:

نزاهة/ص113:

"عند نهاية الصباح، زار صديقه في المستشفى ووضع التوقيع على الجبس {تحت هذه الجملة بالضبط: "أنا من قمن قمت بدفعك"}.

5- «خيط رفيع» للكاتب مصطفى الدقاري

في قصة «نساء وطين»/ص63 يشير السارد على لسان امرأة «أن لكل منا حكاية يحكيها كيف أراد»، هو نفسه يبحث عن رائحة التراب إذ تسعفه ناصية الحكي على تلمس ملامح «الوطن»، وهنا لا يهم الطريقة سواء عبر التلاعب بالألفاظ أو التلفظ بجمل ناقصة، فالجميع يلهث وراء تلك الرائحة.

تلك إحدى سمات القصة عند القاص مصطفى الدقاري {أستاذ اللغة العربية والثقافة العربية الإسلامية في جامعة بايون بفرنسا} في مجموعته القصصية «**خيط رفيع**» والصادرة ضمن سلسلة الضفة الأخرى التي تهتم بأدب المهجر. وتصدر بشراكة بين «دار القرويين» ومنشورات مجلة «أجراس الثقافية» بالمغرب. يحمل غلاف الرواية لوحة للفنان الهييتي لوفوي إكسيل.

وتتألف المجموعة من ستة عشرة قصة تترصد «خيطا رفيعا» يستعيد من خلاله صورا غابت للذين رحلوا، «لم يبق منهم إلا بعض الصور الباهتة صور حقيقية وأخرى ذهنية»، عن هذا الغياب يشيد السارد تفاصيل «التذكر» من خلال شخصية واحدة بنفس الملامح والسمات تحاول عبثا أن تترصد حكايات «أغرب من الغراب»/قصة انفلات، ص5. أو عبر استعادتهم ولو من خلال صور متشظية/ قصة «تلك الصورة،ص19، أو من خلال «خيط هلامي» يعبر إليهم/قصة «خيوط صفراء»،ص29. القصة «أشبه بالشرفة»/قصة «مايشبه الهلوسة»، ص55 إذ تتحول الى «محراب سردي» يجمع من خلاله السارد تفاصيل أناس وشخوص تائهة أو رحلت أو تسكن بعيدا في الذاكرة. ولعله التيه الذي لزم قصص المجموعة ككل في التقاطها التفاصيل وفي بحثها المضمر عمن يكون «موضوعا» للحكاية، حتى أن السارد يضطر إلى لجوء الى الأطفال حيث يرسمون ملامح خاصة لحكيهم.

مجموعة القاص مصطفى الدقاري «**خيط رفيع**» جامعها الحنين، والحكي هنا خيط تتلبس به ذات السارد كي تستعيد جزءا من الماضي. هي تفاصيل تقتصد في استعادة أوجه الحنين كي تعيدنا الى أسئلة الكتابة «من الضفة الأخرى» حيث سؤال الهوية والمنفى. وهو ما يضيف ألقا خاصا لخاصيات الكتابة القصصية، رغم أن قصص المجموعة ككل لا تدعي فتوحات في هذا الباب، فجل القصص تحافظ على البناء العام المؤطر للقصة القصيرة. «لو فقط أنعم بالنسيان»/قصة «من ينسى»،ص61».

هكذا يظل حنين السارد جارفا يحاول قدر الإمكان إعادة بناء صور «حقيقية أو ذهنية» باهتة أو مكتملة» لكنه يصر على إعادة بناء صورة الماضي العائلة والوطن والذات. جميعها مرتبة في صندوقه «المعدني الصغير» وهنا يتحول الحنين الى مطية للحكي. حكي مايراه السارد ملائما كي يظل مترصدا «لتلك الرائحة» لعلها تسعفه في الصمت. خصوصا مع إحساسه المثير بالفقدان والتشظي وهو هناك في «الضفة الأخرى» حيث لا يمكنه الحياة دون ذاكرة وحنين. وهو ما يشي بتحول سؤال الكتابة القصصية لدى القاص مصطفى الدقاري الى سؤال وجودي وصدى للهوية المفتقدة وبديل عن اغترابه المضاعف، إذ لا يملك في النهاية إلا القصة والحكي كبديل ليقظة الذاكرة وحيويتها. عموما تظل الكتابات المغربية في «المهجر» تثير دائما بحيوية أسئلتها، وبرؤاها وبالصيغ التي تطرحها في برامجها السردية والشعرية والروائية.

في النهاية، عملية الاسترجاعات المتواصلة هي جزء من استعادة «الراهن» كي يوطد من خلاله علاقته بالوجود وكي يصبح لراهنه جدوى في أن يعيش من خلال «القصة» حياة قابلة للاستمرار.

بهذا العمق الوجودي يحولنا سارد «**خيط رفيع**» 16 نصا قصصيا مجتمعا في مجموعة هي البيت الذي يراه لائقا لشرفاته وصور من ألبوم الحياة.

6 - «ماء ريم» للشاعر محمد بوعابد

ضمن سلسلة «كنانيش مراكش»، صدر للشاعر والمترجم محمد بوعابد ديوان شعري موسوم ب «**ماء ريم**». في الديوان تسع قصائد {مراكش، حانة المشور، الطاجين، المصطفى..المصطفون، عن الشاعر الفارس أح، ماء ريم، إشارات في طريق ابن ريمة، مواويل بثق المحال، طوبى لي بك سيدتي} ويقع الديوان في 112 صفحة وصدر عن مطبعة دار وليلي للطباعة والنشر بمراكش.

ديوان «**ماء ريم**» صدر عن مجموعة اتفقت على إصدار سلسلة كنانيش مراكش وهم محمد بوعابد، عبداللطيف عادل، عبداللطيف النيلة، ولحسن باكور. وقد سبق لهذه السلسلة أن قدمت ثلاثة أعمال إبداعية تندرج ضمن خانة السرد: رواية «اللؤلؤة» المترجمة عن جون شتاينبيك لمحمد بواعابد، والمجموعتان القصصيتان «البيت الرمادي» لعبداللطيف النيلة، و«رجل الكراسي» للحسن باكور. مجموعة كنانيش مراكش خطوة جسورة ضمن أفق الإسهام الفاعل في إثراء الثقافة المغربية المعاصرة.

وللشاعر محمد بوعابد تجارب سابقة رائدة في هذا المجال فقد سبق أن ساهم خلال النصف الأخير من تسعينات القرن الماضي رفقة الشواعر {مليكة العاصمي، حبيبة الصوفي، ونجاة الزبير} والشعراء {أحمد بلحاج آيت وارهام، اسماعيل زويريق، عبدالواحد معروفي، مصطفى غلمان} في تأسيس منتدى الديوان للشعر والشعراء والتي سهرت على إخراج النسخ الأولى من مخطوطة الديوان.

ونقرأ في تقديم الدكتور عادل عبداللطيف للديوان، «في هذه القصائد ذاكرة نصية غنية وممتدة، حيث تنهل حروف الشاعر من الكتاب العزيز وأشعار التراث والملحون المغربي، ومن الآفاق المفتوحة للأدب الإنساني. ويسري في قصائد الديوان نفسان، نفس المتصوف ونفس المغني. في الديوان تسع قصائد مسكونة بالمدينة الحمراء وبالحياة والوجع، وبزمن الفروسية الجميل المغتال وبإشراقات من مكنون التأمل وحنكة العمر».

7- "يد لا ترسم الضباب" للشاعر عمر العسري

في ديوان الشاعر عمر العسري الصادر عن منشورات أرابيسك المصرية إعادة تشكيل علاقة الشعر بالتشكيلي. فمن خلال القراءة {تتحول الى vernissage} يتحول السفر في القصائد الى تلمس افتراضي لقصائد معلقة عبارة عن إطارات محمولة على الجدار/ البياض. وبين "اليد" و"العين" مساحات جمالية تملأها "حواس اللغة" كي تجعل من ألق الصورة شكلا "أدبيا" قابلا للقراءة.

في قصائد الديوان محاولة في تلمس ثنايا المادة والضوء وظلال الألوان، إصرار على محاولة القبض على تلك الومضة السحرية وهي خليط من "وحشة الألوان" و"أسرار الحياة" على كتابة "لوحتها الفنية الخالصة" ترسم بملفوظها، بحواس اللغة الذي يتدرج تركيبا ودلالات وصورا شعرية.

لكنه في الأساس يحاول تجريب كتابة أخرى "غيرية" لا تحضر في الإطار ولا في بناء النص. إنما كتابة غائبة تقترب من النص الغائب ليمسي حقيقة النص الشعري ولوحاته. وهو ما يعني أن "اليد" لا ترسم ضباب متعة اللون والمادة بل تكتب نصا شعريا مجسما/ ناطقا بتفاصيل تنأى اللوحة المرجع أن تكونه. وتحاول القصيدة غير ما مرة الإعلان عن حواريتها مع هذا المرجع/ الإطار، إما عبر استدعاء "أعلام" من الشعر أو الفن أو من خلال الانفتاح على مكونات اللوحة الأساس. ويعمق هذا البحث من محاولة الديوان أن يوحد أفق رؤاه حول فكرة دالة تحفزه على بلورة ما تبقى من خلال القصائد العشرة..

تعيش قصائد الديوان "غربة اللون" وهي الغربة التي تتقاطع مع غربة الشاعر، كلاهما يتلمس الضوء في الإطار. فسواء اختار الشاعر أن يرسم قصيدته ويؤثث اللوحة من ديدن اللغة أو انحاز لفرشاة تقودها الحواس كي تشكل "المادة" فإن الأفق يظل محاولة الشاعر النفاذ الى تلك المساحة البيضاء كي يكتب نصا "معرفيا" يستطيع من خلاله القارئ أن يشكل وجهة نظر من العمل الفني. وهو ما يعيدنا الى افتراض مفاده أن الديوان أساسا يستلهم فكرة تحوير فعل القراءة الى مفتتح تشكيلي أشبه بزيارة معرض للرسم. وبما أن "اليد" هي الجامع بين هذا وذاك، سواء فعل الكتابة أو التشكيل. فإن القراءة البصرية ما تلبث أن تتحول هي أيضا الى محاولة ثانية لإيجاد تقاطع مفترض بين ما يشكل على البياض شعرا أو لونا ومادة.

وعلى هذا الأساس ينبني ديوان الشاعر عمر العسري في محاولته كشف سمات تقاطع الشعري والتشكيلي، وندرك اهتماماته الشاعر النقدية ومحاولته إرساء لديوانه الثاني مرجعا معرفيا أعمق بكثير مما فعل في باكورته الأولى. ولعله من المفيد التذكير الى أن القصيدة المغربية الحديثة اليوم قد تجاوزت في كثير من تجاربها بعض إواليات الأسئلة المتعلقة بحوارية ما لبعض الأجناس. ولربما أضحى الشاعر المغربي اليوم ميالا لتأسيس اختلافه أو لعله ركون الى محاولة استدعاء أسئلة معرفية عميقة لنصوصه. ولو أن السؤال ومركزيته أبعد من هذا المنحى.

ترغب قصائد "**يد لا ترسم ضباب**" في أن تؤسس اختلافها ويظل أفقا مشروعا مادام الشاعر عمر العسري ظل على الدوام قريبا من أسئلة النص الشعري الحديث وسبق له أن قدم دراسة استقصائية في هذا الباب. لكن هذا الديوان لا يجيب فقط على أفق انتظارات "الناقد" ولو أنه محركه هذه المرة، بل يجيب على انتظارات الشاعر وهو ما يظل نصا غائبا في الديوان ككل، وهو ما يؤشر على النص الثاني. في مقابل الأول الذي أشرنا على حضوره في البداية.

عندما اختار الشاعر أن يسم حركة اليد ب"ترسم"{مقابل تكتب} كفعل حركي مليء بالحياة والطراوة الدلالية فلإيهام إضافي بمستويات القصائد وأغوارها الدلالية في تحولها لجداريات تشكيلية. وشعرية الرسم تبدأ من حيث انتهى التشكيلي كي يعيد الشاعر صياغة نصا نسقيا مركبا مفتوحا على القراءة.

8- «ألسنة الماء» للشاعر عبدالرحمان الوادي

عن دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر

بالرباط، صدر للمبدع المغربي عبد الرحمن الوادي مجموعة شعرية بعنوان: «**ألسنة الماء**»، تقع المجموعة الشعرية في 72 صفحة من الحجم المتوسط، تتصدر غلافها لوحة تشكيلية للفنان المغربي محمد سعود. وتضم المجموعة الشعرية 24 قصيدة منها: «بلقيس»، «كلمة.. اسمها حبيبتي»، «على شاهدة المدينة»، «أحلام المرايا»، «دعيني»، «متى يشدو الهزار؟»، «الثالوث المقدس»، «شيخ الجزيرة»، «الجمركي»، «رباعيات الثورة»، «الميثاق الجديد»... ونقرأ في تقديم الشاعر المغربي محمد علي الرباوي: «ينتمي الشاعر عبد الرحمن الوادي إلى جيل من الشعراء الذين فتنوا بالحداثة التي جعلت اللغة في مستواها المجازي أكبر همهم، فجاء شعرهم، حين يكون ناضجا، صدى لما تمليه عليهم أحلامهم وهواجسهم الباطنية. وبما أن هذه الأحلام، والهواجس لا تحدها حدود فإن الشعر المعبر عنها جاء رافضا كل السلط. والحداثة هي رفض لسلطة المجتمع ولسلطة الدين، ولسلطة القيود الفنية...".

والمبدع عبد الرحمن الوادي، شاعر وقاص وكاتب مسرحي، من مواليد 1966، حاصل على الدكتوراه في علوم اللغة العربية من جامعة محمد الخامس بالرباط عام 1999.

9 - «الرقص على إيقاع الصمت» للشاعر رشيد طلبي

ضمن سلسلة الكتاب الأول لمنشورات وزارة الثقافة المغربية، صدر للشاعر رشيد طلبي {مواليد79 بني ملال} ديوان شعر موسوم ب «**الرقص على إيقاع الصمت**» في 122 صفحة عن مطبعة دار المناهل. ويضم الديوان 37 نصا شعريا وتزين غلاف الديوان لوحة للتشكيلية أحلام لمسفر.

سلسلة الكتاب الأول كانت موضوع احتفاء خاص من لدن فعاليات المعرض الدولي الأخير للنشر والكتاب بالدارالبيضاء، وهي السلسلة التي شكلت كوة ضوء لأقلام شابة لم تستطع مواجهة إكراهات النشر ورغم ما حظيت به هذه السلسلة من احتفاء وتنويه إلا أن تطوير آلياتها واستراتيجيتها كفيلة بأن تتحول الى تقليد ثقافي يسهم في الكشف على وجوه إبداعية مغربية تشكل مستقبلا أعمدة أفق الثقافة المغربية.

ونفترض أن النقد الأدبي في المغرب يحتاج إلى انفتاح بليغ على هذه الجغرافية من النصوص الإبداعية المنسية. كي يكشف على سماتها وعلى خصوصيتها وأسئلتها. الشاعر رشيد طلبي ضمن هؤلاء الذين ضخوا بنصوصهم الشعرية دماء جديدة للمشهد الإبداعي في المغرب، شاعر شاب بانكسارات كبرى وبجحيم خسارات لانهائية. إذ على امتداد نصوص الديوان نكتشف زخما هائلا من لغة الانكسار والغياب والموت والخسارات، متوالية من السواد تلف عوالم النصوص ال37. ورغم افتراضنا أن تجميع القصائد خاضع لشرطه الموضوعي، الديوان الأول. إلا أن تسلسل القصائد بدلالات ما تحتويه من نفس شعري متواصل، وتماسك في صياغة مقولات شعرية تستجيب لهذا الحس الفجائعي للغياب، نكتشف لنا عن شعرية الانكسار تلخص رؤى القصائد ككل.

قصائد ترقص على إيقاع الصمت، لكنها لا ترقص انتشاء ولا فرحا بل لتجسير هوة ذات منكسرة أرهقها حجم الخسارات المتواصل، وحتى زخم ما تحتويه النصوص من ثقل وفواجع هذه الخسارات يدفعنا للتساؤل على مصير هذه التجارب الشعرية والتي تصرح منذ بدايتها بشعرية انكسار تصبح سمة طافحة من معالم الديوان ككل. وخصوصية لكتابة شعرية تفتح جراحها على أفق الكتابة. وحتى حين يشير الشاعر لسؤال الكتابة، وهاجس القصيدة يجعلهما يندسان في عمق وجراح ذاته وهواجسه الدخيلة. بل يصبحا جزءا أساسيا ومكونا دالا لهوية الذات والقصيدة معا.

في «قصيدة متعبة» كما يسمها الديوان وحروفها متشردة» لكنها قصيدة «بيضاء» بياض حضور «الأم» المضمر في النصوص. وهو الغياب/ الختم الذي تضعه القصائد فكما تحتفي بأمكنة وشخوص تحديدا من خلال ما تمثله من صور لدى ذات شاعر مثقل بالانكسارات فإن عنصر «الغياب» هو أيضا يعبر بملمحه وحضوره اللافت في الديوان على هذه الخيبة لشاعر ازداد «على إيقاع الصمت» لكنه، صمت بصخب وويلات وانكسار العالم حوله. ولعله استباق مجازي للانهيار الكبير الذي حاولت النصوص وعلى امتداد قصائد الديوان ترسيخه كدلالة مركزية.

10 - ديوان «OK“ للشاعر نورالدين بازين

ضمن سلسلة الغاوون الشعرية في لبنان، صدر للشاعر نورالدين بازين ديوان شعري موسوم ب «OK» يضم 21 قصيدة ويقع في 64 صفحة. وهو الديوان الثاني بعد ”على باب معاني الكلام“ الصادر سنة2004، ديوان نورالدين بازين ينساق لنفس واحد على اختلاف القصائد المدرجة، إذ حرص الشاعر أن يعيد تشكيل رؤيته للشعر والذاكرة والعالم الهش، من خلال نص شعري لا ينمق لغته بحثا عن مجازات واستعارات بقدر ما يشكل قولا شعريا يلتئم بالتفاصيل واليومي بلغة بصرية تمتح من الخطاب السردي طرائقها في كتابة قصيدة تحكي تفاصيل جزءا مما تراه، من خلال حضور المرأة وأعلام من سياقات مختلفة، من خلال حضور الذات اللافت بحدة وهي تتأفف من هكذا عالم هش، من خلال توظيف مفارقات الأشياء في صورها المتناقضة، تنزاح قصائد الديوان ال21 كي تختار الدخول الى زمنها الأنطولوجي في سياق شعري أعاد التفكير في الشعر ووظيفته اليوم.

ويجرب الشاعر العودة الى طفولته كي يستلهم تفاصيل ذاك الكائن الذي يرى الأشياء تعيشه ”اليوم“، إذ لا تتجرد الذات من هكذا ميسم خصوصا وهو يستعيد جزءا مهما من تفاصيل استرجاعاته ويجعلها بطرق شعرية غير عابئ بالعالم الذي أمسى هشا وعديم الجدوى. هي صور من خيباته التي تتكرر اليوم، مادامت الذاكرة لازالت محملة ب“فلاش باك“ يتكرر ويعيدج الشاعر من خلاله إعادة الإنصات لذاته وللعالم بعيدا عن عزلته وخلف القصائد التي تخفي آلامه..

لا أحد يشاطرني حياتي

سوى موت أمي

وضياع طفولة أبي في داخلي/ص57.

تنمحي ذات الشاعر خلف ذاكرته، وكأن الماضي الحقيقة المطلقة للحياة، والراهن شيء ينمحي

بسرعة، لذلك تصر القصائد على جعل صور اليوم أشبه بجينيريك ينتهي بسرعة وفي لحظة. وككل مرة يعيد الشاعر ربط جسور حضوره ووجوده ب»حبل السرة» والذي لم ينقطع بالمرة. وهنا تكشف القصائد على مقولة «التشظي المضاعف» حيث تنمحي الذات خلف الفقدان والتيه والمتاهات. ويعيد الشاعر في كل قصيدة من قصائده الواحدة والعشرين رسم نفس الصورة الملتبسة واستدعاء العدم الذي أمسى يؤطر عالما هشا بدون معنى.

تعرج قصائد «OK" وحتى في تلك الحالات الإيروتيكية، على صوت المرأة. فبموازاة الأم تحضر نساء "OK" بملمحهن ونسخهن الشكلية، إذ لاشيء يغري بالمرة غير التعبير عن العجز، وهو العجز الذي توازيه حضور ذات مثقلة بالفشل وغير قادرة على فعل أي شيء. بل تظل تعيد صور الذاكرة لأنها هي الحقيقة. وكأنه "الليبيدو" الفرويدي يتكرر مرة أخرى. وهو ما جعل من قصائد ديوان الشاعر نورالدين بازين "OK"، قصائد ترتهن لحضورها من خلال نداء داخلي يظل يتكرر، بل يتحول هذا النداء الى حالات العبث اللغوي الذي يصر الديوان أن يكرر صياغاته على المستوى التركيبي. إذ في كل مرة يعيد الشاعر نفي حضوره بحضور ينفي.. وكأنه سلسلة قصائد تضاد ونفي تتحكم في رؤية الديوان مجتمعة.

11 - «مرثية البوح الأخير» للشاعر أنس الفيلالي

«مرثية تزخ من بعيد»، «مرثية الرماد الأخير»، «مرثية الجمر الثاقب»... هي مرثيات الشاعر أنس الفيلالي الصادرة ضمن ديوان «**مرثية البوح الأخير**»، سلسلة الكتاب الأول لمنشورات وزارة الثقافة المغربية، في 100 صفحة عن مطبعة دار المناهل. وأن يخطو شاعر عتبة الشعر من خلال إصداره الأول بهذه الميسم الدلالي، فهذا ما يدفعنا الى التساؤل.. خصوصا عندما تحضر كلمة «الأخير».. فهو «البوح الأخير» استباقا وانتهاء بهذا المآل.

لونا أن نتساءل عن «البوح الأول» والموصوف أساسا، كما جرت العادة، بالإصدار الأول؟ أن يكون الأول «الأخير» شيء، وأن يتحول لمرثية فهذا المنحى الفجائعي، حتى لا نسمه البكائي يطفح بالعديد من الإرشادات النصية تشي باغتراب الشاعر عن عالم خط نهايته.

داخل فضاء سوداوي الى حد كبير، تلتئم قصائد ديوان «**مرثية البوح الأخير**» لربط علاقة وجسر الشعر والغربة. غربة الشاعر في العالم وفي الشعر. وغربة الشعر في عوالم الشاعر الشعرية. غربة مضاعفة ومزدوجة تفتح حسا فجائعيا لكينونة الشاعر حيث لا تعمق القصائد إلا مزيدا من غربتها. إذ يهيمن حقل معجمي غاية في السوداوية. ويزيد الحقل الدلالي من رسم تلك المعالم الفجائعية. وإذا كانت هذه خطوة أولى وعتبة أولية لولوج معالم تجربة النص الشعري، وأمست لا تؤشر إلا على مزيد من الاغتراب، وهذا التشظي الصارخ للذات يتشكل كوحدات قصيرة وقصائد اقرب للشذرية. وكأن لاشيء من مقولات النص الشعري قادرة على توصيف حالات الاغتراب أكثر من التكثيف. سواء عبر صيغ تركيبية تؤشر على دوال أكثر تجسيرا لعلاقات التقاطع الممكنة بين غربة الشاعر والعالم.

فهل نحن على بداية تأشير لانبثاق تجربة شعرية مغربية فجائعية بامتياز، انقطعت جذورها

بالعالم؟ أم هو صدى لغربة الشاعر المغربي اليوم خصوصا أمام سيل من التحولات التي يعيشها بشكل متلاحق؟ أم لعلها لحظة انتقالية لانبجاس شعرية جديدة تؤسس للمستقبل؟ المنجز في النهاية هو الجواب.

حين لا يملك الشاعر إلا قصيدته، ولا يملك حينها إلا اللغة جسرا ل«واقع» جديد يشكله في المنتهى.. يمكننا أن نتلمس سمات قصيدة تتجه للذات هذه المرة في شجونها واغترابها. هكذا يعرفنا الشاعر أنس الفيلالي عن نفسه، كشاعر يأتي من اغترابه المرير يخط مرثية الوقت المغربي ويعلن «أناه» في دوال تضمر في ثنايا المجازات الثاوية في القصائد «كينونة» حبلى بظمأ القصيدة لأنها ملاذها الأخير..

12 - «مسار صالح بن بوشعيب الشبيهي»

المصطفى حاكا قاص وروائي {من مواليد مدينة آسفي} صدر له عن منشورات أستريا ومطبعة دار الديوان بآسفي روايته الثانية «مسار صالح بن بوشعيب الشبيهي» السنة الماضية، وهي الثانية بعد روايته الأولى «أناس عرفتهم..»/2007. ويمثل المبدع المصطفى حاكا آخر الأسماء التي التحقت بكتابة هذا الجنس الإبداعي منذ 2007 بعدها ظل حاضرا بالمشهد الثقافي كقاص ورغم أن مجموعته القصصية لازالت مخطوطة وسابقة عن الرواية إلا أن المبدع المصطفى حاكا أصر على إصدار نصوصه الروائية استباقيا، وهو ما يكشف إرادة المبدع واختياره للنص الروائي كتعريف ذاتي لجنس انشغاله الإبداعي.

في «مسار صالح بن بوشعيب الشبيهي» {90 صفحة} إصرار مجددا على وضع صورة فوتوغرافية لمدينة آسفي على الغلاف نفس الشيء حدث لرواية «أناس عرفتهم..» الصادرة عن منشورات وليلي بمراكش من خلال صورة لأحد الدروب الضيقة القديمة. وهو إصرار مركب يتجاوز عتبة النص ليصبح مكون أساسي في قراءة النص الروائي إذ يعود الكاتب هنا الى دفعنا لتأطير فعل القراءة من داخل هذا المسار المتشعب. فآسفي تصبح أكثر من فضاء لاستلهام الحدث والشخوص، بل يصبح المكان فضاء مركزي وهو ما يتبين من جرد دليل الأمكنة:

مدينة النحاس/ص15، المدينة العتيقة/ص21، مدينة الغول/ص17، درب البحر/ص21، مقهى الأندلس/ص24، معامل التصبير/ص21، المدينة الأطلسية/ص29، معامل التصبير {سارديكس، كلوفي، بنكرة، بنسيمو، مارشا بوراس، بولكب، فيليب/ ص41}. الدريبة المزوقة/ص47 ـ درب الحبس/ ص59 ـ درب الصمعة/ص59، شارع الرباط/ ص47، مقر حزب الاستقلال، مقر الكشفية الحسنية/ص47، سينما الملكي/ص48 ـ سينما الأطلس/ص51، متجر باطا/ص48، ضريح سيدي بوذهب/ص49، السور البرتغالي/ص59، باب الشعبة/ص 67، الكنيسة البرتغالية/ص71، الجامع الأعظم/ص71. {أولاد بنعكيد٬ن فاطنة بنت الحسين، برع، الشيخة عيدة، الدعباجي..}، لالة شافية/ص76، الشيخ ابي محمد صالح/ص76، ساحة الاستقلال/ص81، ...

إن هذا الإصرار على حضور المدينة كفضاء مركزي جعل من النص الروائي يخضع عبر شخوصه وأحداثه للمكان لا كفضاء للحدث ولكنه يتحول «لشخصانية» موازية، فرغم أن مسار صالح من بدايته الى سقوطه صريعا في نادي ليلي يشكل نواة النص الروائي، إلا أن الإصرار على حضور المدينة

بأزقتها ودروبها وشخوصها وأعلامها أعطى مسارا موازيا لحكاية «**مسار صالح بن بوشعيب الشبيهي**» وهو ما يرغب النص الروائي يجعلنا ننخرط فيه. وضمنيا ومن خلال بعض الإرشادات الزمانية تجري أحداث «**مسار صالح بن بوشعيب الشبيهي**» أوساط القرن الماضي {من 50 الى مطلع 70} وهو ما يؤشر على طبيعة الإحالات التي وسمت بها الأمكنة التي تحضر بالنص. فمن خلال الغشارة الى الدروب والأزقة والأبواب وأسماء الشخصيات وأعلام فن الغناء الشعبي محاولة لاستلهام رمزية المدينة كمكان مركزي بشعريته وقدرته على خلق مسار موازي لمسار «صالح» الشخصية المركزية للنص الروائي. فهذا الأخير لا تبدو حياته استثنائية بحكم أنها مسيرة «خطية» تبدأ من صغره ويتمه وهجرته الى المدينة الى أن يحظى برعاية «خربوش» الذي كان بمثابة والده ومرشده، يختار صالح العودة الى البادية كي يبدأ من جديد، يختار امرأة تمتهن الدعارة ليتزوجها، تلد له «صوفيا» وعشيقها هو من سيتسبب في مقتله بمرقص ليلي. وخلال هذا المسار من حياة صالح كشخصية مركزية نكتشف عالم المهمشين والعوالم السفلية من {ماخور، بيوت الدعارة...} وكعادته يظل السارد ممسكا بزمام الحكي وإن بغيقاع سريع. إذ يتوقف عند بعض المحطات الفاصلة في حياة صالح وحينها يكون الغرض هو الإشارة الى الأمكنة والشخوص الموازية.. وكأن المتحكم في دواليب الحكي هو سلطة المكان.

إن هذا المسار لشعرية المكان يصبح المسار المركزي للنص الروائي لذلك وسمت الرواية ب»مسار» بدل «حياة» أو «سيرة»، وهو مسار متشابك ومتعدد، رغم أنه خطي متسلسل يخضع لمنطق الحكي الكلاسيكي دون الحاجة الى أي تدخل في بناء النص.

13 - «الحلقة المفقودة» لسعيد بوكرامي

صدرت عن منشورات دار النايا في سوريا رواية جديدة للمبدع سعيد بوكرامي موسومة ب «**الحلقة المفقودة**» وهي روايته الثانية بعد أربع مجموعات قصصية. على غلافها الأخير نقرأ ما يلي: فجأة دخلوا جميعهم ضوءا عارما كأنه بوابة الشمس. أفرطوا في التحديق لكن الرؤية كانت محجوبة وكأنهم أصلا بلا عيون، هذا الضوء الأبيض المتدفق أمامهم ينساب بينهم ويكاد يخترق أجسادهم. لم يستطع أحد أن يفسر ما يحدث، وحده الإحساس البارد أحيانا الفاتر أحيانا أخرى يدفعهم للاعتقاد أن الممشى صفيح ثلج بجوار مداخن بركان يوشك أن ينفجر تحت أقدامهم المخترقة للأرض الرطبة. هم بلا أحذية إذن يصاحبهم إحساس طفولي أنهم يبدؤون من جديد، لكن ماذا سيحل بهم وهم يطئون ملمسا رطبا كالقطن؟ ورويدا رويدا تلاشى كل شيء وبدأت الرؤية تتضح مضمخة باللون الأزرق الفاتح، كأنها سماء صيف باذخة بالزرقة حد الهوس، صامتة كمرآة زرقاء. تأملوا بعضهم البعض بلا مبالاة ثم استعادوا قليلا من يقظتهم فدققوا الملاحظة في بعضهم البعض. لم يتعرفوا على بعضهم البعض وكأنهم لم يلتقوا أبدا. لكن وجها مترسخا في ذاكرتهم كان الاشقى والاحزن بينهم. كان هذا الوجه ينظر اليهم بتعاسة من يطلب الغفران وهو يعلم أنه لن يناله. السؤال الأول الذي قفز من أفواههم: من نحن؟ ثم تلاه السؤال الثاني: أين نحن؟ وأخيرا: من المسؤول عما حدث؟ لا بد أن

مثل هذه الأسئلة كانت ستشغلهم العمر كله لو أنهم كانوا في موقع يسمح لهم بالتأويل أو الحجاج. و ربما هذا أفضل ما يمكن أن يأتي به الانسان. لكنهم لن يتكبدوا هذه المشقة المحيرة للعقول، لأن الأصوات التي سترافقهم كانت ستتكفل بحل سر الأسرار ولغز الألغاز بسهولة مضحكة أحيانا ومبكية أحيانا أخرى. وكأن تعلم البشرية كله كان مبنيا على باطل الأباطيل. أثناء عبورهم للمابين بدأ يتلاشى إحساسهم بكل تعقيدات والتباسات الحياة وبدؤوا يعترفون أنهم أصلا لا يعرفون شيئا وأن المعرفة لم توجد أصلا وعليه فالحقيقة حقائق من الوهم تتجاوز إدراكهم وكأنها كانت أبدا تجاورهم وتفارقهم كما الموت الذي يقبلون عليه، حقيقته في لا حقيقته، دورة في اتجاه المتناهي ودورة أخرى في اتجاه اللامتناهي. إذ يكفي الخوف ثم يليه التهور ويعقبه الجهل أن تتحول الأحلام والرغبات إلى وابل من الرصاص يهطل من كل مكان كأنه مطر صيفي. نترك هؤلاء المصابين المضرجين بالدماء يموتون بسلام ونبدأ الحكاية من لحظة بدايتها.

14 - العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل

صدر عن الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، ودار الأمان بالرباط، ومنشورات الاختلاف الجزائر كتاب جديد يحمل عنوان:«**العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل**" للأستاذ محمد بازي، يضم الكتاب مقاربات في إستراتيجية تسمية النصوص، لينضاف بذلك إلى سلسلة الأبحاث التي جعلت العنونة موضوعا لها. غير أن الجهد المبذول في هذا الكتاب يتوجه تحديدا إلى بعض مظاهر العنونة في الثقافة العربية القديمة، وبعض مظاهر التسمية التي أمكن اعتبارها بديلا للعنوان، بهدف إعادة قراءتها من زاوية تأويلية ومعرفية، مع التساؤل عن أبعاد العنونة في القرآن الكريم، والشعر القديم، وعناوين الكتب والرسائل قديما، وحدود التوازي والتقاطع بين النص وعنوانه.

انصرف اهتمام المؤلِّف كذلك إلى بعض مظاهر العنونة في نسقنا الثقافي الحديث، وفي المجال التربوي خاصة، محاولا تقديم أدوات تأويلية لفهم العناوين، وجعلها مداخل حقيقية لقراءة النصوص في سائر التخصصات المعرفية، معتمدا بعض مفاهيم تأويلية التقابل والإمكانات الثرية التي يوفرها هذا المنهج.

يهدف الكتاب إلى شد انتباه القارئ العربي إلى مسألة العنوان باعتباره نصا مصغرا، ثم تمكين محللي النصوص ومؤوليها ـ في السياقين المدرسي والجامعي خاصة ـ من بعض أدوات مقاربة خطاب العنونة، استنادا إلى خلفية تأويلية واضحة، وإلى بعض المقترحات في نظريات العنوان الحديثة، داعيا إلى تطوير الدراسات في مجال العنونة في حقول أخرى، إعلامية، وثقافية، واجتماعية، وتواصلية، يستفيد منها كل من له ارتباط بالعنوان وضعا، أوفهما وتأويلا. ولاشك أن انفتاح الدراسات في هذا الجانب على العنونة في الصحف والمجلات والسينما والإشهار، وفي سائر الأنظمة التواصلية اليومية كالشعارات واللافتات، والإعلانات، من شأنه أن يحقق الفائدة لواضعي العناوين، ويسمح لمتلقيها بتأويلها على أحسن الوجوه.

15 - رياح الشمال - كارت بوسطالات من زمن قريب

عن منشورات مجلة روافد ثقافية مغربيةصدر للإعلامي والكاتب المغربي محمد العربي المساري كتاب موسوم ب «**رياح الشمال - كارت بوسطالات من زمن قريب**». ويضم هذا الإصدار الممتد على مدى 131 صفحة من القطع المتوسط تسعة فصول تتحدث عن مشاهد وظواهر ثقافية لمنطقة الشمال كما اختزنتها ذاكرة الكاتب ..إن الكتاب وكما أوضح الباحث أحمد شراك في التقديم: ".. فسحة لذيذة حقا في الكتابة بأياد مختلفة، من أجل أكوان معرفية وتخصصية ومحتذياتية.. وحقول أجناسية ومسائل وقضايا نظرية وفكرية متواصلة ومتضايفة ومتقاطعة« ومما جاء على ظهر الغلاف نقرأ: «..هي تقريبا عناوين تحيل على مادة خصبة لها صلة بتكون بيئة متميزة تعرضت للإهمال. هبت عواصف بعد 1956 نقلت البريق إلى مواقع أصبحت هي المركز الوحيد للفعل السياسي والثقافي والفني. انطفأت في غمرة ذلك مراكز متعددة كانت قائمة من قبل، وأصبحت هوامش. هنا حديث عن رجال ونساء ومواقع كانت لها حكايات لها عبق خاص. وهي حكايات تغري بالرجوع في إصدارات قادمة تكون روافد لنهر كبير هو المغرب المتعدد الغني.»